

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

Estudios Bolivianos

31



INSTITUTO DE ESTUDIOS BOLIVIANOS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Estudios Bolivianos 31
Dossier: 100 años de *Raza de bronce*

Depósito legal: 4-3-97-07
ISSN: 2078-0362

Directora a.i. del IEB: Dra. Magdalena Cajías de la Vega
Editores invitados: Dra. Ana Rebeca Prada, Dr. Cleverth Cárdenas
Diseño y diagramación: Fernando Diego Pomar Crespo
Corrector de estilo: Florencia Chiaretta
Apoyo logístico: Roxana Espinoza, Andrés Condori
Impresión: PPI color Impresiones

Portada: Fotografía de Alcides Arguedas,
Archivo familia Ackermann-Arguedas

Editorial: Instituto de Estudios Bolivianos
Tiraje: 300 ejemplares
Dirección institucional: Av. 6 de Agosto N° 2080, 2° Piso
Contactos: ieb160@hotmail.com
ieb.fhce@umsa.bo
www.ieb.edu.bo

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Mayor de San Andrés
Diciembre de 2020

Directora a.i. del IEB

Dra. Magdalena Cajías de la Vega

Editora general

Dra. Ana Rebeca Prada Madrid

Editora invitado

Dr. Cleverth Cárdenas

Consejo editorial

Dr. Andrés Ajens
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
agonzalezwa@yahoo.com

Mtr. Armando Gutiérrez
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia
gutierrez.doc@hotmail.com

Dra. Elizabeth Monasterios
University of Pittsburgh, Estados Unidos
elm15@pitt.edu

Dr. Fernando Unzueta
The Ohio State University, Estados Unidos

Dr. Hugo Rodas Morales
Universidad Nacional Autónoma de México
hugorodas-morales@gmail.com

Dr. Óscar Rivera Rodas
University of Tennessee
orivera@utk.edu

Dr. Wálter Navia Romero
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia
walternavia@hotmail.com

Índice

Presentación	9
Prólogo	13
Cleverth Cárdenas, Ana Rebeca Prada, editores	
Dossier: 100 años de <i>Raza de bronce</i>	
<i>Raza de bronce</i>: estética, semiótica y conciencia histórica del realismo mítico	27
Óscar Rivera Rodas	
Narración en el ensayo y ensayismo en la novela: los dos ojos de Alcides Arguedas	53
Susana Santos	
Pusilánime, poeta y antropólogo: la actuación de Alejandro Suárez en <i>Raza de bronce</i> (1919), de Alcides Arguedas	67
Juan Carlos Orrego Arismendi	
Fisuras en los monopolios discursivos de dos narradores: el indio inexistente de <i>Huasipungo</i> y el indio ausente de <i>Raza de bronce</i>	83
María Ximena Postigo	
Una erótica del espacio en <i>Raza de bronce</i>	109
Iván Armando Barba Sanjinez	
Conectando la novela con la realidad: el manejo emocional en <i>Raza de bronce</i>	129
Ricardo Mikio Obuchi Ugarte	

Notas en torno a la opinión de Augusto Céspedes sobre Alcides Arguedas	145
Mariano Baptista Gumucio	

Documentos y fotografías	151
---------------------------------	-----

Avances de investigación

Cartón y sobras: indagaciones en torno a dos proyectos editoriales bolivianos	175
Florencia Chiaretta	

Estética y discurso social en las voces que firman “Panorama Móvil” de Mario Guzmán Aspiazu	189
Carla Reyes López	

<i>Revolutionibus</i> o las revueltas en la obra de Margot Silva Sanginés	205
Tamara Videá Aramayo	

Del Chaco a las aulas escolares: guía de lectura de <i>Sangre de mestizos</i>	225
Jessika López Rua	

Reseñas

<i>Potosí global. Viajando con sus primeras imágenes (1550-1650)</i> de Rossana Barragán Romano	245
Tatiana Alvarado Teodorika	

<i>Los años invisibles</i> de Rodrigo Hasbún	249
Alejandra Canedo	

<i>The Bolivia Reader: History, Culture, Politics (The Latin America Readers Series)</i>	253
Leonardo Bacarreza	

<i>Vértigo liberal. Sociedad, economía y literatura en la Bolivia de entreguerras (1880-1930)</i> de Machicado, Soruco y Soto (coord.)	257
María Ximena Postigo	

<i>Interior mina y Cuentos mineros</i> de René Poppe Mauricio Murillo	263
<i>Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó</i> de Adolfo Cárdenas Martín Mercado	267
<i>Arguedas, Tamayo y Reinaga</i> de Pedro Bursiloff, Vladimir Torrez y Sergio Barnett Fernando Iturralde	273
<i>Cultura letrada y proyectos nacionales. Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)</i> de Fernando Unzueta María Luisa Soux	277

Presentación

Los prólogos de Cleverth Cárdenas y Ana Rebeca Prada, editores de esta revista, nos llevan de la mano a través de una brillante apertura de telón de la fascinante empresa del número 31 de la revista del Instituto de Estudios Bolivianos: abordar una de las obras cumbre de la literatura boliviana, *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas. Los prologuistas no solo se refieren a los rasgos generales de ella, sino a elementos centrales de la vida del escritor, de su trayectoria, así como a las contradictorias interpretaciones de su pensamiento y a las razones de la necesidad de seguir estudiándolo a más de 140 años de su nacimiento.

Aunque Arguedas es mucho más que eso, sin duda un rasgo fundamental de su trascendencia hasta nuestros días es haber sido quizá el más controversial de los autores bolivianos, tanto en sus textos literarios como en sus ensayos y sus trabajos historiográficos. Si en vida le tocó enfrentar el rechazo de otros intelectuales, las críticas de sectores de la sociedad que lo obligaron a marchar al exilio, el desdén de políticos contemporáneos, e incluso un golpe de puño de un presidente, también Arguedas pudo vanagloriarse de ser uno de los escritores nacionales más reconocidos fuera de nuestras fronteras, el que inició la corriente indigenista en la literatura latinoamericana y uno de los autores más leídos y reeditados en Bolivia.

Y si en los últimos años hubo voces que pidieron que sus textos sean prohibidos en las escuelas por ser considerados de tendencia racista, hay también quienes en la actualidad, como lo demuestra esta revista, deciden revisitar su obra *Raza de Bronce* a cien años de haber sido escrita, haciéndolo desde miradas renovadas, desde la crítica literaria y, explícitamente o no, reafirmando la trascendencia histórica, social y política de su mirada, sea para rebatirla, sea para enmarcarla en su contexto, sea para reivindicarla.

Por todo ello, y mucho más, nos sentimos profundamente agradecidos con la publicación en el dossier de este número de las valiosas contribuciones de reconocidos escritores y literatos nacionales e internacionales como Óscar Rivera Rodas, Susana Santos, Juan Carlos Orrego Arismendi, María Ximena Postigo, Iván Armando Barba Sanjinez, Ricardo Mikio Obuchi Ugarte y Mariano Baptista Gumucio. Sabemos que solo la mención de sus nombres será

suficiente para incitar a los lectores a acercarse a la lectura de sus artículos, inscritos todos en el dossier.

En la parte de la revista dedicada a avances de investigación, los editores han reunido trabajos de estudiantes de la Maestría en Literatura Boliviana y Latinoamericana de la Carrera de Literatura de la Facultad de Humanidades de la UMSA, que se refieren a las tesis que están actualmente en curso. Esto tiene un significado muy importante pues nos permite conocer aportes variados de mujeres jóvenes en proceso de formación que, sin embargo, tienen mucho que contar y decir, como lo demuestran los artículos de Florencia Chiaretta, Carla Reyes López, Tamara Videa Aramayo y Jessika López Rua.

La revista se complementa con la presentación de un número muy importante de reseñas sobre textos publicados en los últimos años de reconocidos autores tanto en el campo de la literatura como de la historia, y que, al mismo tiempo, han sido escritas por reconocidos escritores e investigadores de estas disciplinas.

Es entonces para el Instituto de Estudios un verdadero orgullo la salida de este número de nuestra revista, cuya calidad es indiscutible.

María Magdalena Cajías de la Vega

DOSSIER

**100 AÑOS DE
*RAZA DE BRONCE***

Prólogo

Un siglo de *Raza de bronce*: las luces y las sombras

No obstante el convencimiento de la grandeza de este mi libro, desde el primer momento vi que algo faltaba, algo indefinible, pero que encerraba la materia de una obra... aceptable.

Este es el libro que más me ha preocupado y me ha hecho trabajar, pues desde ese año de 1904, en que se publicó el bosquejo, hasta que volvió a aparecer en 1919 bajo otro título, no he dejado de pensar en él con una angustia dolorosa que se hizo obsesión en mí y que habría durado todavía si ciertas circunstancias de inoportuna recordación no me hubiesen obligado a publicarlo cuando menos lo pensaba. Quince años he madurado el plan de esta obra. Durante quince años la he venido arreglando dentro de un plan de ordenación lógica, encajando en él episodios de que fui testigo o que me refirieron. Cada una de esas páginas ha sido escrita en diversas circunstancias de mi vida... (Alcides Arguedas, 1982)

Sobre *Raza de bronce* (1919) se escribió demasiado, pero en esta referencia que Arguedas hace sobre su propio acto creador, en *La danza de las sombras* (1982), se encuentra cifrada la importancia que tuvo para él su novela cumbre; no solo explica, *grosso modo*, todo el esfuerzo puesto en su escritura; sugiere, también, la peculiar circunstancia de su primera edición y, sobre todo, apela a la existencia de un referente que tuvo su correlato con la “realidad”. De hecho, la conjugación de la primera certeza (quince años de trabajo) con la última afirmación permite comprender que, si bien la novela está afincada en un referente, también responde a un esfuerzo creador que linda con la ob-

sesión. Basta recordar que el autor hizo bastantes correcciones y enmiendas a la primera edición publicada por la casa editorial Gonzáles y Medina (1919), volvió a corregir la segunda, que fue publicada por la Editorial Prometeo (1924), y finalmente publicó la edición definitiva que vio la luz en Buenos Aires y salió bajo el ala de Losada (1945). Estamos, pues, frente a una novela que es el resultado de un trabajo de escritura obsesivo en su factura, estricto con su propuesta y que marcó un antes y un después en nuestra literatura.

Noticias preliminares de la primera edición

Mucha tinta corrió desde la primera edición de *Raza de bronce* en 1919, hace ya un siglo. Los más destacados intelectuales y académicos escribieron sobre ella o la refirieron en diferentes espacios: el académico, el literario y el político.

Una hipótesis delineada por varios críticos, como Luis Alberto Sánchez¹ es que *Wuata Wuara*² (1904) fue el bosquejo de *Raza de bronce*; no obstante, otros autores, como el más importante crítico del indigenismo, Antonio Cornejo Polar, consideraron que se trataba de dos novelas diferentes aunque el referente fuera el mismo. De hecho, Arguedas describió que *Wuata Wuara* era el bosquejo de *Raza de bronce*, afirmación que se puede corroborar en *La danza de las sombras* y en la “Advertencia” a la segunda edición, en la que sostiene que fue “moldeada en un trabajo de la primera juventud” (Arguedas, 1924). Como dice Cornejo Polar, pese al vínculo referencial, ambas pertenecerían a diferentes sistemas literarios. De ese modo, “mientras *Wuata Wuara* se integra al ciclo costumbrista, *Raza de bronce* se proyecta hacia el regionalismo, lo que equivale a afirmar que la primera tiene una ubicación histórica epigonal y la segunda, por el contrario, funciona como apertura de un proceso en ciernes” (Cornejo Polar, 1987: 547). Esto significa que, de muchos modos, *Raza de bronce* sería una novela más ambiciosa en su concreción estructural y estética. Por otro lado, Augusto Guzmán (1938) sostuvo que se trata de “dos maneras distintas de interpretar un mismo motivo en dos ocasiones diferentes”.

La publicación de *Wuata Wuara* significó para el autor un roce conflictivo con el partido liberal, tal como señala Juan Albarracín Millán en *Arguedas. La conciencia crítica de una época* (1979). La novela tenía su sustrato en la noticia de un levantamiento indígena que fue, efectivamente, motivado por la viola-

1 Luis Alberto Sánchez fue quien prologó, preparó e hizo las notas a la edición de las obras completas de Alcides Arguedas presentada por Aguilar en 1959.

2 La primera edición de la novela, que se imprimió en Barcelona por Luis Tasso Impresor, en 1904, consigna como título *Wuata Wuara*, y al tratarse de la edición príncipe usaremos la grafía de esa edición. No obstante, la edición de las obras completas ya transforma el título en *Wata Wara* (Arguedas & Sánchez, 1959).

ción de una indígena en una hacienda cercana al lago Titicaca. Arguedas había revisado los documentos del juicio, pero la novela fue definida como infamante y sus censores hicieron de su crítica un oficio a tiempo completo, a decir de Albarracín. Su respuesta más contundente fue que la realidad debía ser juzgada como infamante, porque el argumento no era invención sino que tenía como base un proceso ventilado en un juzgado de La Paz. Frente a la crítica a su obra de juventud, Arguedas quedó dramáticamente afectado y aceptó lo inevitable: se marchó a París, instalándose allí en una especie de autoexilio:

La obra resultó ásperamente desagradable para la sordidez del sistema. Afectado por la severidad de esta impugnación, Arguedas sintió estas quejas con tanta contricción que cayó en una penosa crisis de angustia; fue a causa de esta contrariedad, frente a la cual se veía impotente, que resolvió aceptar lo inevitable: marcharse a París; así salió de la escena que lo atenazaba, dando pábulo a la sensación de haber acatado el dictamen de sus adversarios. (Albarracín Millán, 1979: 280)

Cabe precisar que *Wuata Wuara* se publicó en 1904, a unos años de concluida la guerra Federal, aquella en la que los indios, a la cabeza de Zárate Willca, ingresaron a la ciudad cabalgando triunfantes, compartiendo el honor con el ejército liberal. Sin duda, la victoria liberal hubiera sido imposible sin el ejército indio, por lo que la élite gobernante se encontraba en conflicto. Precisamente por ello se instaló el proceso de Mohoza, para clausurar la “alianza” y dominar a los indios mediante el control de las haciendas. De todos modos, al igual que el trauma del cerco de Túpac Katari, los habitantes urbanos volvían a sentir la amenaza india que, en esta ocasión, había llegado triunfante a la ciudad. El resultado del juicio significó una derrota del ejército indio, y la élite acriollada retomó el control de la situación. Sin embargo, su temor siguió latente y se acrecentó cuando, en *Wuata Wuara*, leyeron una cruel venganza de parte de los “dominados”.

En medio de la publicación de *Wuata Wuara* (1904) y *Raza de bronce* (1919) se encuentra *Pueblo enfermo* (1909), ensayo fundamental de Arguedas. Fue escrito y publicado fuera de Bolivia y tuvo importantes comentaristas; baste recordar que Miguel de Unamuno, José Enrique Rodó, Amado Nervo y Mario Bunge lo recibieron con abundantes elogios. Un comentario llamativo, sin embargo, fue el de Pedro Lastra, quien sostuvo que *Raza de bronce* no era otra cosa que la continuación novelesca de este ensayo fundamental (Lastra, 1980). De diferentes modos, se podría asumir que, tal como lo hacen los grandes escritores, Arguedas giró en torno a las mismas preocupaciones a lo largo de toda su obra. En el análisis que hace de *Raza de bronce*, García Pabón presenta, como uno de sus hallazgos, la concepción del escritor que tiene Arguedas: “la mirada del escritor arguediano debe reunir, pues, tres

elementos: una visión propia que él llama ‘concepto propio de las cosas’, un punto de vista privilegiado y externo a la realidad y la capacidad de descubrir o decir algo nuevo de esa realidad a la que dirige su mirada” (1998: 113). Tal como señala García Pabón, Arguedas ofrece una mirada crítica de la sociedad boliviana y, de diferentes modos, su novela prolongaría al ámbito de la ficción su reflexión de *Pueblo enfermo*. Se puede advertir, siguiendo estas ideas, que Arguedas trazó un itinerario literario e intelectual que lo llevó a ser uno de los pensadores más controvertidos de Bolivia.

Aunque *Pueblo enfermo* recibió mucha atención y lo catapultó a la fama internacional, no fue menor la atención que obtuvo con la publicación de *Raza de bronce* (1919), porque gracias a ella Arguedas se inscribió como uno de los precursores del indigenismo, una corriente literaria plenamente latinoamericana. Aunque su precedencia, a decir de Cornejo Polar (1987), radicaría más en su temprana ubicación en el tiempo con respecto a Rivera o Alegría, lo cierto es que nadie puede negar que Arguedas es nuestro más importante escritor indigenista.

Lo que pocos saben es que *Raza de bronce* se publicó en Bolivia 1919, cuando su autor se encontraba en una misión diplomática en Francia; es decir, la novela se publicó en su ausencia. También suelen ignorarse los prolegómenos anecdóticos de esa primera edición. Arguedas había anunciado a algunos amigos que tenía lista una novela. En una reunión en casa de Armando Chirveches, se comentó sobre el lanzamiento de un premio convocado por la casa editorial Gonzáles y Medina; el mismo premiaría a una novela nacional y sería calificado por el Círculo de Bellas Artes. Ante la noticia, Chirveches dijo a Arguedas: “Yo solo iría si usted se presentase”. Esta fina invitación fue tomada por Arguedas como un reto que, evidentemente, tuvo que ser aceptado; además, el mismo Arguedas sintió que era un honor medirse con el autor de *La candidatura de Rojas*. De ese modo, presentó su *Raza de bronce* y Chirveches *La virgen del lago*.

Sobre lo que aconteció después hay controversia. Arguedas asegura que tuvo que dejar el país por una misión diplomática que lo llevó a Francia y que por esa situación retiró su novela del concurso; en tanto, Albarracín sostiene que retiró la novela al enterarse de que Chirveches estaba enfermo. Como fuere, en devolución de gentilezas, Chirveches también abandonó la contienda literaria. En la advertencia a la edición de 1924, Arguedas sostiene que Gonzáles y Medina, no conforme con la retirada, adquirió el derecho de la primera edición de ambos libros, desembolsando a cada uno el valor del considerable premio. De ese modo, *Raza de bronce* vio la luz estando lejos su autor y sin que el proceso de edición haya sido estrictamente vigilado.

La novela salió en una edición bella, con una tipografía preciosísima y en papel de buena calidad; sin embargo, Arguedas resintió esa publicación,

entre otras cosas porque no pudo vigilar su edición (alguien por ahí comenta que, además, no le dieron el dinero correspondiente al premio). Mi lectura y revisión de esa primera edición significó un grato hallazgo: Wata-Wara, una de las protagonistas, se presenta con el nombre de María, aunque en algunos lugares de la novela se la refiere como Maruja; Agiali, el protagonista, se llama Agustín. Los demás personajes conservan los nombres con que se los conoce en las posteriores ediciones, incluso la española de 1924. Como Arguedas ya había publicado la novela *Wuata Wuara* en 1904, y sus personajes eran conocidos, seguramente decidió, para el concurso –y quizá para confundir al jurado–, cambiar los nombres de sus protagonistas. Este descubrimiento es en sí un hallazgo, porque revela detalles del momento exacto de esa primera edición. También fue sorprendente percatarse de que Arguedas usó la palabra “patronal” para referirse a los mestizos y que su crítica a los mismos se hizo más evidente para la edición de 1945, la definitiva.

Más allá de estos descubrimientos y datos anecdóticos, es posible advertir que la novela sigue resonando a un siglo de su primera edición, pues agotado el debate político de principios del siglo pasado, o por lo menos modificada la realidad, se la pasó a analizar como precursora del indigenismo latinoamericano, y el propio autor consideró que se trataba de la más ferviente defensa del indio, naturalmente por la denuncia explícita que contenía.

Raza de bronce

Raza de bronce se comenzó a escribir a principios del siglo XX, un poco después de publicada *Wuata Wuara* (1904). Como dice Pedro Shimose, el liberalismo positivista estaba en ascenso y Bolivia ingresaba a la era del nacionalismo tardíamente (se consideraba que antes solo existía como entidad política y no como nación). El problema para los liberal-positivistas era contribuir a conformar la nación (Shimose, 1983: 35). Sin embargo, para García Pabón, la tarea que Arguedas se fijó fue mucho más elaborada; quizá se trataba de la primera novela que ofrecía “una visión crítica de la complejidad social, territorial, política y cultural de Bolivia. Una visión que no es educación sentimental, ni un romance histórico –como lo fuera la novela del siglo XIX–, menos aún un canto elegíaco o un lamento lírico, sino un mirar, lo menos mediatizado posible, a la totalidad de la nación boliviana” (García Pabón, 1998: 111). En todo caso, se trataría de una obra “abarcadora y reflexiva, destinada a esclarecer asuntos que, por su profundidad y resonancia, exceden largamente el ámbito costumbrista” (Cornejo Polar, 1987: 547).

Arguedas superó el realismo francés, que dominaba la escena de su juventud, y con la influencia de Zola se pasó al naturalismo para saltar luego

hacia el indigenismo, que era un producto latinoamericano. Como dicen Albarracín (1979) y García Pabón (1998), esto supone una distinción creadora y el cumplimiento de uno de sus preceptos frente a la escritura: la capacidad de decir o descubrir algo nuevo de esa realidad. Por su parte, Monasterios y Rodríguez identifican que hay un contraste muy fuerte entre un lenguaje modernista y otro indigenista; según las autoras “estos dos registros narrativos causan un permanente ir y venir de uno a otro, manteniendo entre ellos una constante e irresuelta tensión” (2012: 19). Respecto a este punto, sostienen que la convivencia entre un lenguaje modernista y uno indigenista revelaría el choque oposicional característico de las “novelas heterogéneas”, que es así como resuelve o renombra Cornejo Polar al indigenismo (1978).

Evidentemente, con *Raza de bronce* (1919) Alcides Arguedas se erige en predecesor del indigenismo, cuyos máximos referentes publicaron sus obras más representativas tardíamente (*Huasipungo*, de Jorge Icaza, es publicada en 1934; *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, en 1941; *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, en 1949). Ese dato es el que Cornejo Polar puso en entredicho, ya que cabe la posibilidad de que la novela no haya circulado lo suficiente como para ser considerada un referente o antecedente. El mismo Cornejo Polar refiere que le costó conseguir la primera edición de *Wuata Wuara*, de 1904, aunque finalmente accedió a ella. Cabe mencionar que Arguedas se quejaba de que el tiraje de su edición boliviana había sido muy corto, un reclamo que se agravó con la edición española de 1924, almacenada debido a la mala calidad de la edición, que habría reducido el interés de los lectores. Fue con la edición definitiva que la novela tuvo una circulación impresionante y muchas reediciones posteriores, pero eso ocurre recién en 1945.

Algo que provoca sarpullido a los críticos indigenistas suele ser aquello que Monasterios y Rodríguez describen como las “deslealtades” del narrador, posible de advertir, según las autoras, en las estrategias discursivas. En una interesantísima relectura, llaman la atención respecto al contraste entre el lenguaje modernista elaborado para hablar del paisaje y el lenguaje indigenista utilizado para narrar la historia de los indios. Como fuere, Arguedas suscribe un ideario progresista, algo que dificulta la romantización de la vida rural, acción que suele criticarse ideológicamente. Tal como señala García Pabón, Arguedas ofrece una mirada crítica de la sociedad boliviana y, de diferentes modos, su novela prolongaría al ámbito de la ficción la reflexión de *Pueblo enfermo* (García Pabón, 1998; Lastra, 1980).

En su principal argumento, Monasterios y Rodríguez demuestran ese doble registro del siguiente modo. Por un lado, el propio escritor reivindicaba la novela como una herramienta de defensa de los indios frente a la explotación que sufrían por parte de los hacendados que controlaban las tierras y –para decirlo en términos marxistas– los medios de producción; por otro

lado, el registro del narrador es extremadamente duro con su referente, los propios indios. No está de más recordar la escena en que Agiali y sus amigos pierden a Manuno, el líder del viaje, a consecuencia de una riada que lo arrastra río abajo: el narrador describe que los indios estaban tristes pero no tanto por el amigo sino por el dinero que se iba con él. De alguna manera, se filtra una opinión muy personal respecto a la conducta “desleal” de los personajes. En cierto sentido, se podría decir que, si bien el texto denuncia el maltrato hacia los indios, paradójicamente lo haría por medio de un maltrato discursivo del mismo narrador.

Una relectura desde el pensamiento crítico revelaría en la novela la existencia de una tensión entre el narrador y su referente –como lo han trabajado García Pabón, Rodríguez y Monasterios– así como indicios de un racismo latente, lo que podría llamarse “deslealtad del narrador”. Cabe recalcar que, hasta estas relecturas, la novela había sido descrita como indigenista y, en el conjunto de novelas indigenistas, se la leía como una ferviente defensa del indio, romantizándola. Precisamente por ello son importantes nuevas intervenciones que releen críticamente la novela, pero, sobre todo, que pongan en cuestionamiento las primeras lecturas.

En contraposición, la escasa cultura de lectura que existe en Bolivia provocó que muchos opinen sobre la novela sin leerla. Tal es el caso del exviceministro de descolonización, Félix Cárdenas, quien el año 2010 hizo la siguiente declaración: “Tras la aprobación de la Ley 045 contra el racismo y toda forma de discriminación, el gobierno apunta ahora a hacer cambios en el sistema educativo y aprobar una nueva malla curricular en la que no existan contenidos considerados racistas, como los libros de dos paceños: *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, y *La niña de sus ojos* (1948), de Antonio Díaz Villamil, en un paso más para lograr la descolonización del Estado”. De esa manera, se volvía a hacer una lectura política de la novela a noventa años de su publicación. Hubo interesantes respuestas a la polémica; se argumentó que valía la pena leer *Raza de bronce* más allá de su retrato naturalista o indigenista, que era necesaria incluso como ejercicio de lectura crítica de aquello que informaba.

Así, volvió el debate político sobre la novela de Arguedas, evidenciando la actualidad de los temas que presenta pero, sobre todo, mostrando que todavía se puede hacer un uso político de la polémica inaugurada en 1919.

Dr. Cleverth Cárdenas

Sobre esta publicación y algunas otras anotaciones

Por iniciativa de Cleverth Cárdenas, la Carrera de Literatura y el Espacio Simón I. Patiño organizaron, en agosto de 2019, un evento de tres jornadas que se denominó “1919-2019: Cien años de *Raza de bronce*”. Participaron en él intelectuales, escritores y especialistas en literatura e historia: Mariano Baptista, Pilar Mendieta, Juan Carlos Orrego (profesor colombiano), Pablo Quisbert, Omar Rocha, Ramiro Huanca, Willy Camacho, Adolfo Cárdenas, Nivardo Rodríguez, Mikio Obuchi, Jorge Estévez, Jorge Saravia, Bruno Valdivia e Iván Barba. Algunos de los autores de ponencias para ese evento respondieron, junto a otros, a la convocatoria del Instituto de Estudios Bolivianos (IEB) para este número 31 de su revista *Estudios Bolivianos*. Fue el evento en el Espacio Patiño un encuentro iluminador, pues junto a las visiones de intelectuales de larga trayectoria en nuestro medio, hubo enfoques nuevos, distintos, de jóvenes estudiosos con renovadas perspectivas. Esta conversación entre diversas miradas y lecturas desembocó en un evento importante, en un homenaje a la altura de la novela –tan controvertida– cuyo aniversario se conmemoraba.

Quiero enfatizar que este evento nos convocó a muchos estudiosos e intelectuales a retomar la urgente discusión sobre nuestra literatura de principios del siglo XX. Una literatura aún no suficientemente estudiada en tanto forma parte de circuitos ideológicos, escenarios generacionales y particularidades discursivas que requieren, todavía, de profunda exploración y reflexión. Se integra, a su vez, a una serie de investigaciones y conversatorios que rondan la recuperación, precisamente, de la cultura y las letras de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, lo que se va constituyendo en una agenda no solo para docentes y estudiantes de la Carrera de Literatura de la UMSA sino para investigadores de otros ámbitos.

El retraso en la publicación de este número de la revista *Estudios Bolivianos*, vinculada en gran medida al evento antes descrito y planificada para finales de 2019, se debe a que en pleno ensamblaje del mismo estallaron los eventos de octubre y noviembre de 2019 en La Paz y el resto de Bolivia. La UMSA, inmediatamente, asumió un rol protagónico en medio de la convulsión social que se dio luego de las elecciones del 20 de octubre de 2019, y toda la actividad académica se vio interrumpida por la urgencia del momento. Es así que recién ahora aparece este número, que celebra la accidentada historia de las ediciones de *Raza de Bronce* –como bien relata Cleverth Cárdenas páginas arriba– y que alude a su persistente actualidad, a su insistente (y muy polémico) interés. Y la pandemia, claro, no ha sido necesariamente un escenario ideal para reanudar el trabajo, habiendo la UMSA tomado previsiones radicales e interrumpido en gran medida actividades presenciales. En medio

de todo ello, y en el contexto de los ánimos y auspicios dados por las doctoras Beatriz Rossells y Magdalena Cajías, directoras a.i. del IEB en los últimos meses, es que hemos retomado el trabajo y lo llevamos a buen puerto.

Alcides Arguedas nació en la ciudad de La Paz en 1879 y murió en Chulumani (zona de Los Yungas, departamento de La Paz) en 1946. Su vida transcurre a través de eventos fundamentales de nuestra historia colectiva: nace en tiempos de la guerra del Pacífico; él ya joven, se da la guerra Federal; ya maduro, la guerra del Chaco; y el final de su vida ocurre durante el proceso que llevaría al país a la Revolución de 1952. Así, Arguedas vivió el encumbramiento del liberalismo y murió poco antes de que triunfara la Revolución del 52. Atravesó la convivencia del modernismo (cuyas figuras mayores, Ricardo Jaimes Freyre [1864-1933] y Franz Tamayo [1879-1956] eran sus contemporáneos, particularmente el último, con quien tuvo fuerte disputa por sus tan distintas ideas sobre el indio y sobre la educación) y el indigenismo, haciendo de ellos parte de su propia escritura. Ya nos indica Cleverth Cárdenas cómo esta convivencia marcó profundamente su obra. Pero no solo bebió de esas dos grandes corrientes literarias de la época: fue parte, además, del clima ideológico-discursivo del positivismo recalcitrante y del darwinismo social, que acudieron a la raza como factor determinante de las características sociales y conductas políticas de los diversos grupos sociales. Lecturas obligadas de la época eran, entre otras, las obras de Herbert Spencer, Auguste Comte, Hippolyte Taine, Émile Zola. Y *Pueblo enfermo* es, en parte, producto de ello. Oscar Osorio reconoce en Arguedas un “radical pesimismo” que puede leerse en su ya célebre sentencia: “una mezcla de fatales leyes biológicas, razones históricas y circunstancias ambientales han hecho del indígena una raza *atrofiada o enferma*”.

Como muchos hijos de familia privilegiada, estudió Derecho en la UMSA, graduándose en 1903. Trabajó en periodismo en *El Comercio de Bolivia* y *El Diario* y dirigió *Los Debates* en 1916. Fue parte del grupo *Palabras Libres* (1904-1907), constituido por intelectuales de gran talla –entonces muy jóvenes– como Armando Chirveches, Abel Alarcón, José Luis Tejada Sorzano y Juan Francisco Bedregal.³

Por aquellos años, luego de publicar *Wata-Wara* (1904), como relata Cárdenas, se fue a Europa en una especie de autoexilio, incorporándose a la vida diplomática (que, igualmente, era carrera usual entre los hijos de las familias notables de La Paz). La diplomacia lo llevó a Europa (a París y Londres) entre 1905 y 1914, volviendo al país antes de iniciada la Gran Guerra. En su estadía parisina conoció a escritores como Rubén Darío y Francisco

3 La Carrera de Literatura anuncia la pronta aparición, a través de la serie “El ensayo en Bolivia”, del libro sobre los escritos de este fundamental grupo de intelectuales.

García Calderón, entre otros, y dedicó el primer tomo de su *Historia de Bolivia* a quienes conoció en Europa: al peruano García Calderón, al venezolano Rufino Blanco Fombona (otro eximio representante del modernismo) y al uruguayo Hugo D. Barbagelata, historiador y ensayista. Está visto que, desde muy joven, Arguedas perteneció a círculos de una importante intelectualidad internacional.

A su retorno a Bolivia se inauguró en la carrera política, siendo diputado por el partido liberal en 1914 y en 1919, para volver a la diplomacia en diversos países de Europa y en Colombia (fue destituido de este último cargo por sus críticas al presidente Hernando Siles) hasta 1932. Su vida política continuó con una senaturía en 1940, año en que asumió la presidencia del Partido Liberal, y un ministerio durante el gobierno del presidente Enrique Peñaranda, en 1942. En 1941 fue ministro plenipotenciario en Venezuela.

A decir de Juan Albarracín Millán, la obra de Arguedas tiene, en todos los géneros que encaró, un rasgo crítico general en relación a la sociedad conservadora y militarista (*Pisagua*, 1903), latifundista (ya lo hemos visto: *Wata-Wara* y *Raza de Bronce*) y al liberalismo *nouveau riche* (*Vida criolla. La novela de la ciudad*, 1912). Criticó también la dimensión formalista del romanticismo, el modernismo (aunque su prosa indigenista se inscribió en este último movimiento) y el irracionalismo de otras escuelas estéticas vinculadas al decadentismo filosófico y literario de fines del siglo XIX. Sabemos que no todos los lectores y estudiosos de su obra (la literaria, la ensayística, la historiográfica) tienen un criterio tan conciliador como el de Albarracín.

Arguedas encaró un proyecto de largo aliento: escribir la historia decimonónica de Bolivia. Los cinco tomos se publicaron entre 1920-1929 y titulan *La fundación de la República (1809-1828)*; *Los caudillos letrados. La Confederación peru-boliviana. Ingavi o la consolidación de la nacionalidad (1928-1948)*; *La plebe en acción (1848-1857)*; *La dictadura y la anarquía (1857-1864)*; *Los caudillos bárbaros. Historia. Resurrección. La tragedia de un pueblo (Melgarejo-Morales) (1864-1872)*. La obra cubre, pues, desde el primer grito libertario en 1809 hasta 1872, y fue financiada por Simón I. Patiño. Al respecto, escribe Juan Godoy:

Simón Patiño (1860-1947), uno de los barones del estaño, amo y señor de la Bolivia semi-colonial no solo pretende controlar el presente boliviano, sino también el pasado, no solo la economía sino también la cultura, los sentimientos y conciencia de la población. De esta forma, tendrá un mayor control sobre “su país” y “sus riquezas”. Patiño había leído el libro de Alcides Arguedas (1879-1946) que lleva el sugestivo título de *Pueblo enfermo* que se había editado en 1909. Evidentemente coincide con la visión del escritor, dado que le encarga al mismo que escriba un libro sobre la Historia de Bolivia, una ampliación de aquel otro trabajo [...]. Arguedas toma el pedido (reclama que le paguen por adelantado), y escribe ampliando lo desarrollado en *Pueblo enfermo*. Este se va

a convertir en una herramienta de interpretación de la historia y la realidad boliviana desde el punto de vista colonial. El Pueblo que está enfermo, claro, es el boliviano. Este trabajo es un puntal donde se asienta una mentalidad anti-boliviana. (Godoy, s.f.)

Augusto Céspedes, fundador, líder y pensador del MNR, establece que

el espíritu extranjerizante de la casta anti-nacional cobró personería intelectual en la obra del escritor montista Alcides Arguedas, quien tomó a su cargo la devastación moral del pueblo y la historia bolivianos. Poseído de furia semi-sociológica e historicista, Arguedas, el crítico del pueblo boliviano (en *Pueblo enfermo*), tomó el camino más fácil y menos culto de relatar los hechos cual si lo hiciera objetivamente, cargándoles la tinta, empero, de acuerdo a la mente de la clase dominante. (Ibíd.)

Intentando hacer justicia a Tamayo, Céspedes escribe en *El dictador suicida* que “el frenesí anátomo-patológico de ‘pueblo enfermo’ agradó al público, mientras el silencio se tragó ‘la creación de la pedagogía nacional’ ” (ibíd.).

Está visto que tanto la crítica nacionalista revolucionaria como la de la izquierda en general no han dado tregua a Alcides Arguedas, que siempre fue despreciado por racista, por intelectual de la antinación, por ser favorito de “la rosca”. Sin embargo, como vemos aún hoy, ya entrado el siglo XXI, sigue provocando lecturas y debates.

Investigaciones como las de Melisa Balderrama, quien inicia la edición, anotación y estudio de los primeros diarios de Arguedas (dejados por él en custodia de varias bibliotecas para que fueran puestos a disposición del público cincuenta años después de su muerte), y miradas como la de Walter I. Vargas (en “Vida y obra tardías de Alcides Arguedas”), se acercan a otros lugares de la obra de Arguedas, como sus diarios, su epistolario y el ensayo *La danza de las sombras*. Este último es un libro que se publicó en dos tomos en 1934: el primero lleva el subtítulo de “Apuntes sobre cosas, gentes y gentezuelas de la América Española”; el segundo, según él mismo explica, es un libro compuesto con fragmentos de su diario. Estas lecturas tienen la disposición de abrir nuevas vetas de reflexión; lo mismo ocurre con los artículos publicados en este número de *Estudios Bolivianos*.

Y está, claro, el muy reciente artículo de Pedro Brusiloff, “Arguedas: inactual o vigente” (en Brusiloff, Torrez y Barnett, 2020). Artículo capital pues alude a una óptica y posición crítica frente a una obra como patrimonio literario e intelectual, las que hacen un balance objetivo de lo que se dijo y se dejó de decir sobre las publicaciones de Arguedas, los debates que suscitó, en su tiempo y después. De modo que, más allá de los juicios subjetivos y la repetición de lugares comunes, leemos un serio tratado crítico de la propia crítica sobre Arguedas durante un siglo.

Como relata Cleverth Cárdenas y también señala Melisa Balderrama citando el diario de Arguedas, *Raza de bronce* fue escrita y reescrita desde 1919 hasta 1945 a lo largo de varias ediciones; es decir, su autor la trabajó a lo largo de gran parte de su vida madura. Durante veintiséis años retomó ese texto que, sin dudas, lo ocupaba y preocupaba particularmente, una obra que no abandonó sino un año antes de su muerte.

El Dossier de este número 31 de la revista *Estudios Bolivianos* incluye un artículo de Óscar Rivera Rodas en el que, superando la mirada sociologizante y política con que se suele enfocar *Raza de bronce*, propone detenerse en la estética, la semiótica y la conciencia histórica. Susana Santos se aboca a analizar los dos libros más visitados por la crítica, *Pueblo enfermo* y *Raza de bronce*, pero lo hace desde el género, viendo cómo funcionan el ensayo y la argumentación y cómo opera la ficción en una y otra obra. Juan Carlos Orrego se detiene en el personaje Alejandro Suárez de *Raza de bronce*, quien encarna en la novela el interés de Arguedas por la antropología (Suárez se interesa por los aymaras, acercándose a ellos con preguntas etnográficas especializadas). Ximena Postigo compara y contrasta *Raza de bronce* con *Huaspungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza, abriendo así la lectura de la novela boliviana a otras áreas del indigenismo y contextualizando este acercamiento en el complejo entorno social, político y discursivo de la primera mitad del siglo XX. Iván Barba propone leer la novela de Arguedas a través de elementos del espacio configurados en ella, rastreando cómo el paisaje anticipa los conflictos socio-raciales, proyectándolos hacia lo cósmico y formando un erotismo como modo estético. Mikio Obuchi acude al manejo de la expectativa emocional, que conecta distintas situaciones que generan tensión, se abren y cierran o resuelven en el transcurso de la novela, acercándose a la narración de la tensión social. El Dossier se cierra con anotaciones de Mariano Baptista, uno de los estudiosos más importantes de Arguedas, sobre la perspectiva de Augusto Céspedes sobre el autor de *Raza de Bronce*.

En la sección Investigación de la revista hemos reunido a cuatro investigadoras del postgrado de la Carrera de Literatura de la UMSA que se encuentran realizando exploraciones muy diversas y de gran calidad sobre literatura boliviana. Tamara Videa ha descubierto los escritos en prosa de Margot Silva Sanginés y, aparte de editarlos y anotarlos, lleva adelante un estudio de las temáticas y estrategias formales centrales de esta gran desconocida de nuestras letras. Florencia Chiaretta realiza una investigación sobre dos editoriales alternativas del país, la librería y editorial Sobras Selectas, de la ciudad de La Paz, y la editorial cartonera Yerba Mala Cartonera de Cochabamba, para explorar las lógicas, los contextos y las soluciones estratégicas que adoptan los productos editoriales de estas dos iniciativas. Jessika López Rua ha vuelto a acercarse a *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes,

ese absoluto clásico de nuestras letras, y prepara una guía para su enseñanza en la secundaria, proponiendo una nueva mirada sobre un texto inagotable. Carla Reyes López se ha detenido en la columna “Panorama móvil” de Mario Guzmán Aspiazu y, paralelamente a editar y anotar los artículos en ella publicados en 1951 y 1952 (periodo de álgida importancia en nuestra historia nacional), estudia la escritura del periodista para adentrarse en su visión de la historia, la sociedad y la política.

En la sección reseñas, hemos buscado a lectores de primer orden para ofrecer criterios sobre algunas de las más importantes publicaciones de 2019 y 2020.

Dra. Ana Rebeca Prada

Bibliografía general de la Introducción

Albarracín Millán, Juan (1979). *Arguedas. La conciencia crítica de una época*. La Paz: Ediciones Réplica.

— (2002). “Arguedas Díaz, Alcides (LP, Bolivia, 1879-Chulumani, LP, 1946)”, *Diccionario Histórico de Bolivia*. J. M. Barnadas (dir.). Sucre: Grupo de Estudios Históricos.

Arguedas, Alcides (1909). *Pueblo enfermo: contribución a la psicología de los pueblos hispano-americanos*. Barcelona: Vda. de Luis Tasso Editor.

— (1924). *Raza de bronce*. Valencia: Sociedad Editorial Prometeo.

— (1982). *La danza de las sombras* (Vol. 1). La Paz: Editorial Juventud.

Arguedas, A., & Sánchez, L. A. (1959). *Obras completas*. Preparación, prólogo y notas por Luis Alberto Sánchez. México: Aguilar.

Brusiloff, Pedro, V. Torrez y S. Barnett (2020). *Arguedas, Tamayo y Reinaga*. La Paz: CIS.

Cornejo Polar, Antonio (1987). “De Wuata Wuara a Raza de bronce”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35(2), 543-548.

García Pabón, Leonardo (1998). *La Patria íntima*. La Paz: CESU - Plural editores.

Godoy, Juan. “Franz Tamayo y la creación de la pedagogía nacional en Bolivia”. [<https://patria-si-colonia-no.wixsite.com/juangodoy/franz-tamayo-y-la-pedagogia>] Consultado el 8 de octubre de 2020.

Guzmán, Augusto (1938). *Historia de la novela boliviana*. Revista México.

Lastra, Pedro (1980). “Sobre Alcides Arguedas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6 (12), 213-223.

Monasterios, Elizabeth & Rodríguez, Rosario (2012). “Raza de bronce de Alcides Arguedas”. En *Raza de bronce* (Vol. 4) M. Souza (Ed.). La Paz: Ministerio de Culturas - Carrera de Literatura - AECID.

Osorio, Óscar. “Alcides Arguedas: el dolor de ser boliviano”. *Revista Poligramas* 20, U. del Valle, Escuela de Estudios Literarios, 2.º semestre, 2003. [https://www.academia.edu/6409974/Alcides_Arguedas_el_dolor_de_ser_boliviano Consulta 8 de octubre 2020].

Shimose, Pedro (1983). “Panorama de la narrativa boliviana contemporánea”. En *El paseo de los sentidos*, García Pabón & Torrico (eds.). *Estudios de literatura boliviana contemporánea* (pp. 35-50). La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.

Vargas, Walter. “Vida y obra tardías de Alcides Arguedas”. *Revista Ciencia y Cultura* vol. 21 n.º 39. La Paz, diciembre de 2017. [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232017000200007*]

Raza de bronce: estética, semiótica y conciencia histórica del realismo mítico

*Raza de bronce: aesthetic, semiotic,
and historical consciousness of magical realism*

Óscar Rivera Rodas¹

Resumen

Raza de Bronce, de Alcides Arguedas, es una de las novelas más importantes del movimiento modernista hispanoamericano, que inició la modalidad de escritura estética que define a la modernidad literaria de la región. También refleja la vivencia de sus personajes en el entendimiento del mundo según los mitos de su propia cultura local, enfocada semióticamente por la novela. Además, la conciencia histórica de su autor elaboró la novela a partir de la esclavitud impuesta por el colonialismo español, cuyas secuelas perduraron hasta el siglo XIX.

Palabras clave: modernismo, modernidad estética,
vivencia mítica, semiótica, conciencia histórica.

Abstract

Raza de Bronce, by Alcides Arguedas, is one of the most important novels of the Latin American modernist movement, which initiated the aesthetic writing modality that defines the literary modernity of the region. It also reflects the experience of its characters in understanding the world according to the myths of their own local culture, semiotically focused by the novel. In addition, the historical awareness of its author developed his novel from the slavery imposed by Spanish colonialism, whose aftermath lasted until the 19th century.

1 Óscar Rivera Rodas es poeta y profesor de literatura y cultura latinoamericanas en el Programa de Español de la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad de Tennessee (EE. UU.). Es miembro de la Academia de la Lengua en Bolivia. Viene publicando importantes libros de crítica y teoría sobre literatura boliviana y latinoamericana desde principios de los años 70.

Keywords: modernism, aesthetic modernity, mythical experience, semiotics, historical consciousness.

Fecha de recepción: 11 de abril 2020
Fecha de aceptación: 8 de mayo 2020

La novela *Raza de Bronce*, de Alcides Arguedas (1879-1946), es fruto de un proceso prolongado de elaboración, en el que la conciencia de su autor ha reflexionado profundamente sobre tres categorías del conocimiento: la estética, la semiótica y la historia. Desde su primera edición en 1919, en La Paz, los lectores se enfocaron solo en aspectos histórico-sociales, como lo muestra el “Prólogo” del historiador español Rafael Altamira (1866-1951) a la segunda edición de 1923 en Valencia, España. El prologuista, que se ofreció a firmar esa presentación, escribió que Arguedas “no ha escrito su libro como literato que ‘busca’ un asunto y lo prepara para causar determinado efecto, sino como historiador” (Altamira, 1923: vi).

Altamira ignoró que Arguedas era en primer lugar novelista, autor de cuatro novelas (*Pisagua*, 1903; *Wata-Wara*, 1904; *Vida criolla*, 1905, y *Raza de Bronce*, 1919); en segundo lugar, ensayista sociológico, autor de su polémico *Pueblo enfermo* (1909), y recién en tercer lugar historiador, cuyo primer libro, *La fundación de la República*, apareció en 1920. Además, ignoraba que sus principales amistades eran literatos, poetas y narradores modernistas. En los volúmenes de *La danza de las sombras* (Barcelona, 1934) aparecen con frecuencia referencias a ese grupo de escritores esteticistas y cosmopolitas.

Raza de Bronce no fue escrita por un historiador, aunque obviamente aparece en ella la conciencia histórica de su autor y la experiencia empírica de la realidad boliviana vivida a finales del siglo XIX y principios del XX. Este estudio se enfocará en tres estratos de la estructura narrativa que se alternan en la novela: el estético, el semiótico y el histórico. Previamente, es necesario revisar algunos antecedentes.

Antecedentes

José Eduardo Guerra (1894-1943), en su *Itinerario espiritual de Bolivia* (Barcelona, 1936), fue uno de los primeros en reconocer que la novela de Arguedas “ha creado una imagen vigorosa de la vida de los aymaras que habitan las tierras contiguas al lago Titicaca. Su visión de las miserias y trabajos de

esos seres, es la del artista y el apóstol conscientes de su misión y de su arte”; definía de ese modo las preocupaciones estéticas y sociales del escritor, pero también agregaba: “La naturaleza juega en esa novela (...) el papel de personaje principal. Y es muy natural que así sea. El hombre está en esas regiones tan íntimamente ligado a la tierra” (Guerra, 1936: 35). Cabe subrayar tres elementos que llaman la atención de Guerra en su lectura de *Raza de Bronce*: el artista, el pueblo y la naturaleza.

Carlos Medinaceli (1898-1949), en *La educación del gusto estético* (1942), cita la novela de Arguedas pero no la analiza. Sin embargo, en la conferencia dictada el 6 de septiembre del 1942, titulada “La novela en América. El cuento en Bolivia”, se refirió a la novela para menospreciar a su autor. Se preguntó: “¿Quién expresará, con la profundidad psicológica de un Dostoievski, la tragedia del indio, en una novela digna del tema?”. Su respuesta fue: “No creo que Alcides Arguedas lo hubiese hecho en *Raza de bronce*, porque el autor de *Pueblo enfermo* es un burgués empujado y engreído por haber asimilado algunos desperdicios de la sociología francesa” (Medinaceli, 1972a: 186).²

El 30 de junio de 1946, el mismo crítico publicó en el periódico *La Razón* (La Paz) el artículo titulado “El criterio y la ideología sociológica de Arguedas”, en el que solamente cita a la novela. Finalmente, en otro artículo sobre *La danza de las sombras*, se refiere al autor y afirma: “Arguedas pertenece al tipo de escritores plásticos como Gautier”, definición que asocia al novelista con los parnasianos, a quienes describe como “los que ven ‘el mundo exterior’ y prueba de ello es su *Raza de bronce* donde hay más pintura de paisajes que pintura de caracteres, y tanto por su educación, como por su raza, es un ‘extravertido’, antes que un ‘introvertido’”; y agrega: “psicológicamente hablando carece de una vida interior profunda; su potencia de introspección es limitada y su percepción del alma del prójimo solamente ‘objetivista’, epidérmica” (Medinaceli, 1972b: 66).

En 1956, Guillermo Francovich (1901-1990), en su libro *El pensamiento boliviano en el siglo XX*, considera que Arguedas, “como buen positivista, estaba convencido de que la humanidad era progresiva y estaba destinada a un porvenir cada vez mejor y más perfecto”; explica la admiración del novelista por los pueblos civilizados, y afirma: “precisamente esa fe en las posibili-

2 Diferenciamos el mismo año de publicación de dos libros de Medinaceli agregando las letras a y b: *El huayralevismo, o la enseñanza universitaria en Bolivia* (1972a) y *La inactitud de Alcides Arguedas* (1972b). Medinaceli manifiesta su sentimiento de aversión a Arguedas y agrega: “Lo que ha pasado es que Alcides Arguedas, después de explotar al indio en su finca de Sapahaqui, lo ha explotado también literariamente en Francia, más con un sentido de oportunismo o éxito intelectual que de amor verdadero por el indio. No se ha sentido indio al componer su novela, incapaz de abdicar a su categoría social de gentil caballero” (1972a: 186).

dades del hombre le hacía insurgirse contra las deficiencias de Bolivia. Le dolía la patria” (Francovich, 1956: 44). Respecto a *Raza de bronce*, valoró solo aspectos sociohistóricos, y escribió que “figura entre las más notables producciones de la literatura latinoamericana como precursora del género indigenista” (ibíd.: 46).

En el extranjero, el crítico literario e historiador de la literatura hispanoamericana y ensayista uruguayo Alberto Zum Felde (1889-1976) proclamó la novela de Arguedas a nivel continental. En su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa* (México, 1959), escribió: “*Raza de bronce*, de Alcides Arguedas (aparecida en 1919), se levanta en el panorama histórico de la narrativa continental con la doble preeminencia de ser la primera gran novela telúrica americana –entre las tres o cuatro mayores en su especie– y, al par, ser la primera en alcanzar categoría prototípica entre las de motivación y carácter indigenista más logradas” (Zum Felde, 1959: 259).

Zum Felde, asimismo, vio claramente en *Raza de bronce* “la influencia estética del modernismo” y advirtió que estaba “limitada a lo sobreestructural de la obra, no a su sustancia y fundamento que permanecen siendo realistas”. También la reconoció como “una de las obras más representativas de la gran novelística americana” (ibíd.: 151-152). Explicó que la modalidad estética de esta novela no ha sido enteramente comprendida dentro del realismo del género, y reiteró: “Pero es también realista por muchas de sus características de fondo, y principalmente por su enfoque con vistas al problema humano y social que implica el tema del indio, rasgo este ajeno a la índole puramente estética del modernismo” (ibíd.: 152).

En 1974, el venezolano Arturo Uslar Pietri (1906-2001) publicó la segunda edición de su *Breve historia de la novela hispanoamericana*. En la sección dedicada al modernismo, escribió que Alcides Arguedas “comienza dentro de esta época, pero es en realidad uno de los más valiosos iniciadores de la novela contemporánea” (Uslar Pietri, 1974: 97). Señaló al narrador boliviano, en 1974, como uno de los más valiosos iniciadores de la novela contemporánea, en momentos en que publicaban Juan Rulfo su *Pedro Páramo* (1955); Gabriel García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *Cien años de soledad* (1967); Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (1962); Mario Vargas Llosa *La casa verde* (1966), entre otros.

Uslar Pietri dice de *Raza de bronce*: “En esta hermosa obra, la naturaleza imponente y los conflictos de la vida humana están vistos dentro de una unidad poética. El cuidado de la forma va parejo con el deseo de explicar las almas y de transcribir las realidades” (ibíd.: 97-98). Y agrega: “Es una de las primeras novelas contemporáneas que elevan la Naturaleza a la categoría de personaje central, y es, ciertamente, la que abre el camino para el valioso grupo de los indigenistas” (ibíd.: 98).

El estrato estético

El estrato estético es el primero que aparece en el discurso narrativo de la novela porque corresponde al narrador que describe el espacio en el que se desarrollan las acciones o acontecimientos de sus personajes. Es producto de la percepción artística del narrador modernista que, enfrentada a la naturaleza, la representa en una serie de cuadros impresionistas, puesto que se origina en la percepción visual. En el discurso de la novela no aparece tanto la mirada objetiva de la naturaleza como la sensación ante la misma en la conciencia estética del narrador. La disciplina estética reconoce dos tipos de percepción: la real y empírica, por un lado, y la artística y subjetiva, por otro. Ambas se corresponden: una con el objeto concreto y la otra con el objeto estético. Ambas nos permiten diferenciar una conciencia cognoscitiva de una conciencia estética de goce o agrado.

El filósofo alemán Nicolai Hartmann (1882-1950), en su *Ästhetik*, definió la percepción estética como una “doble figura” y la explicó con los siguientes términos: “Hay una doble visión entrelazada; la primera se dirige por medio de los sentidos a lo que existe realmente, la segunda a aquello que solo está ahí ‘para’ nosotros, los contempladores. Pero tampoco este algo distinto se proyecta arbitrariamente, sino que está en clara dependencia con lo visto sensiblemente” (Hartmann, 1977: 41). Más adelante, amplía su explicación: “Lo bello es un objeto doble, pero único. Es un objeto real y, por ello, se da a los sentidos, pero no se agota ahí, sino que es más bien y en la misma medida algo distinto, más irreal, que aparece en el real –o surge tras él”; y reitera: “Lo bello no es ni el primer objeto solo ni el segundo solo, sino más bien ambos unidos y juntos. Mejor dicho, es la aparición del uno en el otro”; y más aún, define ambos entes en términos de existencia: “Así como hay en él un objeto doble, así hay también un ser doble: uno real y otro irreal, mera aparición” (ibíd.: 42-43).

Ya el filósofo alemán Immanuel Kant, en su *Crítica del juicio* (1790), definió la experiencia estética como esa “simple aprehensión de la forma de un objeto” por la intuición, sin relación “con un concepto para un conocimiento determinado”, pues es placer, por lo cual “es referida esa representación, no al objeto, sino solamente al sujeto” (Kant, 1977: 115). En otras palabras, la índole estética de la percepción corresponde al sujeto que contempla, no al objeto contemplado. De ahí que su condición sea subjetiva y no objetiva. Más adelante, el filósofo alemán, en el primer libro titulado “Analítica de lo bello”, explica el juicio estético como “juicio de gusto”; dirá que para decidir si algo es bello o no, “referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de

dolor del mismo”. Sostuvo que el juicio de gusto “no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*” (ibíd.: 127-128. *Cursivas propias*).

Cabe subrayar que la percepción artística del narrador de *Raza de bronce* se manifiesta en un tipo de discurso: la descripción. Arguedas fue muy consciente de la elaboración estética de tales segmentos. En una carta a Altamira, con motivo de la reedición de *Raza de bronce*, en 1923, reconoció precisamente “la abundancia de descripciones; pero tampoco se me escapa que dentro de la incipiente y descolorida literatura sudamericana, es la cabal reproducción de tipos, escenas y paisajes que se ven todavía y no han sido explotados por nadie (...) Su mérito, si tiene alguno, estriba en esto” (Arguedas, 1934: 124). Otra de sus afirmaciones relacionada con la escritura del paisaje dice que para expresar el “estado de alma bajo el cielo gris”, en la humedad de los páramos, “soportando el viento fuerte de la pradera o exaltándose ante un paisaje de ensueño, no se traduce ni se expresa casi nunca con vocabulario propio y acento personal”, sino que es necesario prestarse el acento “de los poetas” (ibíd.: 247-248).

Como se ve, las representaciones estéticas de la realidad natural, el valle (libro primero) y el yermo (libro segundo), son producto de la voluntad artística de este narrador que, tras su contemplación visual de los paisajes, los convierte en cuadros impresionistas.

En las primeras líneas de la novela, la mirada se detiene sobre el lago Titicaca, rodeado de montañas en un atardecer. La realidad concreta no es descrita en sus detalles materiales, porque lo que aparece es un espectáculo artístico, un cuadro pictórico de formas y colores intensos: rojos, rosas, grises. Si bien el lago y su contorno son referidos en un conjunto de parajes, todo lo que aparece es un objeto estético visual definido por su coloración tornasol, por tintes y pigmentos. La percepción del Titicaca incluye, por una parte, “el lago” objetivamente, y, por otro, “un ascua”, subjetivamente. Es decir, con la percepción empírica y objetiva aparece otra representación estética y subjetiva: una doble visión. Esas líneas dicen: “El rojo dominaba en el paisaje. Fulgía el lago como un ascua a los reflejos del sol muriente, y, tintas en rosa, se destacaban las nevadas crestas de la cordillera por detrás de los cerros grises que enmarcan el Titicaca poniendo blanco festón a su cima angulosa y resquebrajada, donde se deshacían los restos de nieve que recientes tormentas acumularon en sus oquedades” (1945: 11).

Entre las notas que Arguedas escribió en “La Paz, junio 2 de 1922”, texto inicial del primer volumen de *La danza de las sombras*, apuntó estas líneas: “Un escritor es un hombre con concepto propio de las cosas y que contempla el espectáculo del mundo y de la vida desde puntos de vista que descubran

algo no demasiado banal en ese espectáculo. Si su visión resulta igual a la de los demás, es un escritor mediocre y sólo puede imponerse y aun salvarse si fuerza la técnica de su arte” (Arguedas, 1934, I: 17). La visión del escritor no debe ser “igual a la de los demás”; es decir, no debe ser una percepción objetiva, propia de una conciencia lógica, sino forjada por “la técnica de su arte”, o sea, producto de una conciencia enfrentada a las impresiones provocadas por el objeto real.

El realismo de este escritor está alimentado por una continua contemplación del espectáculo del mundo y de la vida. Esta actitud es constante no solo en *Raza de bronce*, sino que también se observa en pasajes de su obra de 1934 que constituyen el diario personal del escritor. En todo caso, con las percepciones empíricas del hecho real, distinguió y destacó sus impresiones o sensaciones, sobre las que elaboró representaciones estéticas. En la novela, la contemplación de las aguas del Titicaca produce un efecto en su subjetividad y la representa: “El lago, desde esa altura, parecía una enorme brasa viva. En medio de la hoguera saltaban las islas como manchas negras, dibujando admirablemente los más pequeños detalles de sus contornos” (1945: 12). Estas representaciones estéticas han sido referidas por el autor como “cuadros”, aludiendo a la pintura, y constituyen efectos pragmáticos como “impresiones” en su sensibilidad.

La experiencia estética puede ser reconocida también a la luz de las teorías empíricas planteadas por los filósofos ingleses. Así, David Hume inicia la exposición de su *Tratado de la naturaleza humana* (1739) con “Del origen de nuestras ideas”; esto es, la percepción, o, mejor dicho –dado el enfoque empírico de este filósofo– la experiencia de la percepción. Veamos cuál es el proceso de las percepciones humanas. Hume escribió: “Todas las percepciones de la mente humana se reducen a dos géneros distintos que yo llamo impresiones e ideas. La diferencia entre ellos consiste en los grados de fuerza y vivacidad con que se presentan a nuestro espíritu y se abren camino en nuestro pensamiento y conciencia”; y enseguida explica la diferencia entre “impresiones” e “ideas”: “A las percepciones que penetran con más fuerza y violencia llamamos impresiones, y comprendemos bajo este nombre todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones tal como hacen su primera aparición en el alma. Por ideas entiendo las imágenes débiles de estas en el pensamiento y razonamiento” (Hume, 1977:16).

De este modo, el filósofo discierne y destaca, en primer lugar, las “impresiones”, que son más fuertes y aparecen en la sensibilidad como sensaciones, pasiones y emociones; en segundo lugar, las “ideas”, más débiles, que se relacionan con la inteligencia y reflexión. Así, también Hume se orienta claramente hacia dos potencias humanas: “sentir” y “pensar”. Advierte que “muchas de nuestras ideas complejas no tienen nunca impresiones que les

correspondan y que muchas de nuestras impresiones complejas no son exactamente copiadas por ideas” (ibíd.: 17). Igualmente, reconoce preeminencia a las impresiones sobre las ideas, y añade: “todas nuestras ideas simples en su primera apariencia se derivan de impresiones simples que son correspondientes a ellas y que ellas representan exactamente” (ibíd.: 18). Más adelante reitera esa prioridad: “las impresiones simples preceden siempre a sus ideas correspondientes y que jamás aparecen en un orden contrario” (ibíd.: 19)

Esta preponderancia debe ser considerada para toda discusión estética: el vigor y la agudeza del “sentir” sobre el “pensar”. Volviendo a *Raza de bronce*, las impresiones que se registran como efectos de la contemplación del paisaje no son exclusivas del narrador; se presentan también en los personajes, como en el pasaje inicial de la sección IV de la primera parte: “Tan fuerte era la visión del paisaje, que los viajeros, no obstante su absoluta insensibilidad ante los espectáculos de la Naturaleza, sintiéronse, más que cautivados, sobrecogidos por el cuadro que se desplegó ante sus ojos atónitos y por el silencio (...) en ese concierto del agua y del viento” (ibíd.: 63). Las sensaciones son de los viajeros.

Es importante subrayar que el discurso estético, fausto o infausto, no siempre predomina en las percepciones del narrador. Porque la descripción, como contexto de la narración de los personajes y los hechos de condición difícil o penosa, no puede ser propicia para representaciones estéticas. El paisaje adquiere una presencia inquietante e infausta: “Todo allí era barrancos, desfiladeros, laderas empinadas, insondables precipicios(...) Su presencia aterrorizaba y llenaba de angustia el ánimo de los pobres llaneros. Sentíanse vilmente empequeñecidos, impotentes, débiles. Sentían miedo de ser hombres” (ibíd.: 64).

Además de los paisajes concretos, también la atmósfera, es decir esa capa gaseosa que rodea la Tierra y otros astros del espacio, da lugar a representaciones estéticas no reales (lagos, ciudades y torres), como en la sección VI del libro segundo (“El yermo”). El narrador contempla: “El cielo tenía una pureza de tonos admirable, y su color vivo contrastaba con el del suelo, pelado, seco y gris. A lo lejos rebrillaba el aire, fingiendo espejismos en que se admiraban lagos de onda inquieta y urbes inmensas con enormes torres agudas que desaparecían de pronto borradas por las trombas de polvo alzadas por el viento” (ibíd.: 170).

Las escenas finales de la novela relatan la sublevación de la comunidad, indignada por la violación y asesinato de Wata-Wara por los terratenientes, herederos del coloniaje español: “amos” y “patrones” del pueblo. El levantamiento popular, en su cólera, una noche incendia la casa de aquellos. La narración relata los hechos captados por percepciones acústicas y visuales.

Las percepciones auditivas refieren gritos humanos, aullidos de perros, chillidos de aves, relinchos, galopes: “Otro grito humano, agónico y penetrante, rompió el silencio ahora velado por las sombras, y volvieron a aullar los perros, con furia. Otra vez las aves noctámbulas prorrumpieron en estridentes chillidos; relincharon con fragor algunos corceles y se oyó, alejándose por la llanura, el galope enloquecido de bestias herradas” (ibíd.: 299).

Las ópticas exponen las acciones del fuego, la lumbre, la combustión: “La llama se convirtió en hoguera, y un ancho círculo rojo manchó la negrura del llano, iluminando gran trecho de él. A veces se desplegaba como una colosal bandera roja, achicábase en seguida, a punto de morir, ondulaba, oscilaba, y de pronto resurgía más enhiesta, levantando sus flecos al cielo” (ibíd.: 299).

Por lo expuesto, es posible definir la estética de *Raza de bronce* como impresionista. Este estilo, aunque reconocido primero en el arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX, constituye la expresión por excelencia en todas las artes. El investigador e historiador de arte húngaro Arnold Hauser definió la pintura de esa corriente con términos que corresponden al juicio estético de Kant y de otros estetas. Escribió: “Las representaciones del impresionismo están más cerca de la vivencia sensorial que las del naturalismo en sentido estricto, y sustituyen el objeto del conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica, de manera más íntegra que cualquier otro arte anterior” (Hauser 1968, 3: 205).

El estrato estético en *Raza de bronce* no es exclusivo de esta excepcional novela. El muy discutido libro *Pueblo enfermo* (1909), publicado una década antes, incluye estratos estéticos. En su primer capítulo, “Influjo del medio físico sobre el desarrollo material del país”, Arguedas presenta la meseta boliviana y señala que solo dos estaciones se suceden en dicha región: verano e invierno. En la primera, de noviembre a abril, las lluvias continuas acrecientan el caudal de los ríos y de los lagos: “el campo se cubre de un verdor amarillento y en las hondonadas se forman pantanos ricos en aves marinas”; en la segunda, de mayo a septiembre, “el campo es solo un inmenso páramo gris. Fuertes rachas de viento levantan torbellinos de polvo. El sol brilla intenso, los charcos se secan y el aire es de una pureza admirable. Los más lejanos objetos destacan, nítidos, sus contornos; las cimas de las nevadas montañas fulgen albas”; y agrega: “la pampa, en invierno, da la impresión del mar, pero de un mar muerto, sin olas, sin furores, lúgubre, hostil. Allí no se sorprende la vida, sino la nada: su belleza, si puede haber belleza dentro de la uniformidad de líneas y colores, es rara” (Arguedas, 1909: 18-19).

Estética de la soledad y del abandono; en todo caso, estética. O, dicho en otras palabras, prosa poética de un legítimo narrador modernista.

El estrato semiótico

Como ya señalamos, en su valoración de *Raza de Bronce*, el boliviano J. E. Guerra escribió que la naturaleza, en esta novela, asume un papel principal, es decir, de actor, porque los personajes humanos estaban íntimamente ligados a la tierra. El uruguayo Zum Felde habló de novelas “territoriales, geohumanas” y su íntima relación con “lo característico, lo ancestral, lo telúrico”; es decir, el vínculo con el suelo propio. El venezolano Uslar Pietri dijo de *Raza de Bronce* que es “una de las primeras novelas contemporáneas que elevan la Naturaleza a la categoría de personaje central”. Estos críticos alcanzaron una lectura sagaz que implica un antiguo y cambiante motivo filosófico: la concepción del mundo en que se vive, y el afán de comprenderlo.

Las invasiones y el coloniaje europeo en diversas regiones del mundo en el siglo XVI llevaron consigo sus fábulas teocráticas: un ser supremo creó este mundo, y hay que creerlo. Pero en el siglo XVIII, la Ilustración impuso la razón y alentó la observación y estudio del mundo, dando lugar al nacimiento de las ciencias que, en principio, fueron las ciencias de la naturaleza. El mito teocrático se derrumbó, pero dejó incertidumbre en los seres humanos pensantes.

Por su parte, las sociedades ancestrales continuaron con la única opción que tenían: tratar de entender el mundo dando conceptos a los signos de la naturaleza. Este esfuerzo se convirtió en la intelección de la tierra propia, que implicaba una relación espiritual del ser humano con la naturaleza. Esa correspondencia es, en otras palabras, la concepción del mundo, o cosmovisión, lograda mediante los signos naturales y su semiosis o significación.³ En términos generales, la comprensión del mundo es producto de la conciencia que conceptualiza la existencia real y logra una representación mental de la realidad. En los tiempos modernos, esa comprensión dio como resultado teorías científicas cambiantes.

A diferencia de esa comprensión racional, los seres humanos de las comunidades de *Raza de bronce* explican su relación con la naturaleza por las señales que perciben en la misma, signos que conceptualizan mediante semiosis acordes a su pensamiento mítico. En consecuencia, es posible diferenciar

3 El crítico literario y teórico checo Jan Mukarovsky (1891-1975), miembro del Círculo Lingüístico de Praga, en su exposición *Arte y semiología* dio la siguiente explicación: “El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse *semiosis*. Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él. Estos tres componentes de la semiosis pueden denominarse, respectivamente, el *vehículo signico*, el *designatum*, y el *interpretante*; el *intérprete* podría considerarse un cuarto factor” (Mukarovsky, 1971: 31. Cursivas propias).

una concepción mítica de otra racional; una conciencia mítica y otra lógica. El filósofo boliviano Guillermo Francovich, en su libro *Los mitos profundos de Bolivia* (1980), reconoce que “los mitos constituyeron la sabiduría inicial del ser humano. Este encontró en los mitos las primeras explicaciones de la realidad, y los fundamentos de su comportamiento frente a esta” (11). También explicó que el mito “corresponde a las experiencias del hombre que se siente parte de una naturaleza animada, y que está en contacto integral e inmediato con ella” (ídem); más aún, afirmó que “el predominio de la mentalidad científica no elimina necesariamente las vivencias míticas. Los hombres de la civilización pueden seguir y siguen bordeando las fronteras de lo mítico e incursionan también dentro de este” (ibíd.: 12).

El filósofo y sociólogo alemán Hans-Georg Gadamer, en su libro *Mito y razón* (1997), hace una distinción entre los términos “mitológico” y “mítico”. Señala que la palabra “mitológico” tiene un significado preponderantemente negativo; en cambio, “mítico” no solo “despierta dimensiones de tiempos pasados que no se encuentran en ninguna experiencia del presente (...) que ha acontecido dentro del mundo real y (...) deja tras de sí a toda experiencia, por ejemplo, las grandes hazañas, las victorias, los desastres que van de boca en boca y que de ese modo perviven” (Gadamer, 1997: 45-46). También, y con sentido mucho más amplio, “mítico” significa “lo que guarda la verdadera sustancia de la vida de una cultura” (ibíd.: 46).

Por su parte, el filósofo alemán Jürgen Habermas, en su *Teoría de la acción comunicativa* (1999), señala que en “las sociedades arcaicas los mitos cumplen de una forma paradigmática la función de fundar unidad, propia de las imágenes del mundo. (...) Las imágenes míticas del mundo están lejos de permitir orientaciones racionales de acción en el sentido en que nosotros entendemos el término ‘racional’” (Habermas, 1999: 71). Agrega que “los mitos contienen informaciones abundantes sobre el entorno natural y social, es decir, conocimientos geográficos, astronómicos, meteorológicos, conocimientos sobre la fauna y la flora, sobre relaciones económicas y técnicas, sobre complejas relaciones de parentesco, sobre ritos, prácticas curativas, dirección de la guerra” (ibíd.: 74). De este modo, la visión del mundo y su comprensión se complementan.

El escritor italiano Umberto Eco, teórico del lenguaje y la literatura, en su *Tratado de semiótica general* (1977) ha señalado dos tipos de signos naturales: los fenómenos físicos procedentes de fuente natural, y los comportamientos humanos. Ha escrito que “tanto a nivel social como a nivel funcional, el objeto, precisamente en *cuanto tal*, desempeña ya una función significativa (...) y cualquier fenómeno cultural puede estudiarse en su funcionamiento de artificio significativo”; y reiteró enseguida: “la cultura puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico” (Eco, 1977: 52. *Cursiva propia*).

Más adelante, añadió: “Los campos semánticos dan forma a las unidades de una cultura determinada y constituyen una organización (o visión) del mundo determinada” (ibíd.: 126).⁴

Lo que denominamos estrato semiótico en *Raza de bronce* se relaciona con la comprensión mítica del mundo por los seres humanos –aunados en personaje colectivo– que protagonizan las acciones de la novela. Es decir, un pueblo de la puna andina. Este personaje colectivo está integrado por personajes individuales. Se trata de ver cómo se expresa o manifiesta esa imaginación mítica común de esta cultura ágrafa, sin escritura. Obviamente, el lenguaje solo puede ser oral y sobre la base de signos, gestos, movimientos y palabras.

El primer personaje que aparece en la novela, entre el ruido del balido de ovejas, es una pastora, Wata-Wara. “Inquieta, escudriñaba la zagala” (Arguedas, 1945: 11): faltaba uno de sus carneros; se dirigió a la cima del cerro en busca del animal hasta alcanzar la entrada de una cueva, “y quiso adentrarse en la caverna, y la detuvo el miedo; pero la codicia fue más fuerte en ella. Con paso furtivo y resuelto, tendidos hacia delante los brazos, dilatados los ojos, avanzó lentamente, cual si tantease en la penumbra, y a pocos pasos quedó inmóvil, oyendo solamente los latidos tumultuosos de su corazón” (ibíd.: 13). El relato continúa:

En las paredes laterales y del fondo, sobre el nivel del suelo, se abrían las bocas de otras tres galerías, oscuras, misteriosas, por donde corrían las vetas de la piedra blanca, y su vista llenó de pavor el ánimo de la zagala, que salió huyendo de las sombras, pasmada aún de su audacia. Ya fuera, y con voz temblorosa por el miedo, lanzó su penetrante grito, y otro cercano repercutió a sus espaldas. Volvióse vivamente la pastora, y vio con alegría que un mozo avanzaba por la plataforma cargando en su *poncho* la descarriada oveja. (Ibíd.: 14. Cursivas propias)

La intensidad de la acción no se debe a acciones concretas, como los pocos pasos de Wata-Wara en el interior de la caverna, sino a su conmoción anímica, otro aspecto de la impresión: asombro, trastorno, miedo. El mozo Agiali aparece, y su presencia la serena. Después de una breve conversación, “con acento receloso”, este pregunta a la muchacha: “Dime, ¿entraste a la cueva?”. Ella asiente y el joven insiste: “¿Y para qué? La india hizo un gesto vago y se encogió de hombros. Agiali, asustado de veras, le objetó: Ya verás; seguro que te ha de suceder algo...” (ibíd.: 14-15). Para la imaginación mítica de Agiali, ese hecho le conmueve y expresa una adivinación, una premonición.

4 Eco ha escrito que “existe una interacción bastante estrecha, y en varias direcciones, entre la visión del mundo, el modo como una cultura vuelve pertinentes sus unidades semánticas y el sistema de los significados que las nombran y las ‘interpretan’” (ibíd.: 130).

El pensador sueco Ernst Cassirer es uno de los filósofos que estudió amplia y profundamente el mito como una de las formas simbólicas de todos los tiempos y todas las culturas.⁵ En su *Antropología filosófica* señaló que la percepción mítica se halla impregnada siempre de cualidades emotivas: “lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. No es posible hablar de las cosas como de una materia muerta o indiferente”. Y agregó enfáticamente: “Los objetos son benéficos o maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores y atrayentes o amenazadores y repelentes” (Cassirer, 1963: 119-120).

En el prefacio de su obra *Los mitos profundos de Bolivia*, Francovich definió los mitos como “la expresión de actitudes vitales, de sentimientos y de experiencias que se manifiestan como convicciones cuya certeza es tal que pasan a ser tenidas como sagradas, como evidentes por sí mismas, situándose en un plano que las aleja de cualquier intento de crítica racionalizada”. Más aún, señaló que los mitos “influyen en el pensamiento y en el comportamiento de los pueblos con una pujanza que algunas veces los hace más poderosos que el pensamiento racional. Constituyen por eso importantes factores históricos que es necesario conocer” (Francovich, 1980: 7-8).

Por su parte, Cassirer, en el segundo volumen de su *Filosofía de las formas simbólicas*, escribió: “El ‘ahora’ mágico en manera alguna es un *mero* ahora; no es un simple y aislado momento presente, sino que (...) entraña el pasado y está preñado del futuro. En este sentido la adivinación, que representa justamente esa peculiar ‘interpenetración’ cualitativa de todos los momentos temporales, constituye un elemento integrante de la conciencia mitológica” (Cassirer, 1972: 148-149).

La primera acción de la novela da lugar al desarrollo de la trama total que concluirá en la sección XII del libro segundo, es decir, más de 200 páginas después, con la violación y muerte de Wata-Wara, en la misma cueva, ya casada con Agiali y embarazada (ibíd., 274 ss.). Los violadores y asesinos, siguiendo la atávica herencia española y europea, se consideraban “blancos”, “patrones” y seres superiores a los indígenas. La primera escena de la novela no solo implica una prolepsis en su estructura; es, asimismo, un presagio del pensamiento mítico.

La imaginación estética de Arguedas es contigua a la imaginación mitológica de la comunidad aymara que inspiró *Raza de bronce*. El mismo escritor señaló, con legítima satisfacción, en *La danza de las sombras*: “mi pluma jamás

5 Para referir solamente una de sus obras, citamos los tres volúmenes que Cassirer dedicó a la *Filosofía de las formas simbólicas*. Dentro de ese contexto, dedicó el primer volumen a “El lenguaje”, el segundo a “El pensamiento mítico”, y el tercero a la “Fenomenología del reconocimiento”.

ha escrito una sola línea que no sea sobre la patria. He ensayado, con mala fortuna, diversos géneros; pero en todos no he apartado un solo instante mis ojos del gran solar” (Arguedas, 1934, I: 91). Explicó que sus muchos años de vida europea pudieron haberle “dado derecho para divertir a mis lectores contándoles cosas del bulevar, de los parques versalleses, o de las tabernas de Montmartre”, así como evocar las leyendas del Rhin o del Danubio y otros paisajes, “pero, en lugar de las walkyrias de cabelleras blondas o de las diosas de la mitología griega, yo evoqué la áspera greña de nuestras indias hurañas y fuertes; en vez de los líricos ruiseñores, seguí el vuelo de los cóndores; (...) Acaso me equivoqué y sea esto un mal; pero creí que debía hacerlo, y lo hice” (ibíd., I: 92).

El mundo de *Raza de bronce* no toma representaciones mitológicas griegas o nórdicas (que sí atrajeron a Ricardo Jaimes Freyre) sino que presenta la cosmovisión mítica del pueblo que describe. En la sección X del libro segundo, Wata-Wara se halla entre plantas acuáticas, siega totora y algas para sus bueyes. Los patos pequeños, llamados cercetas, se levantan con “agudos y cortos chillidos” en “vuelo pesado y a ras del agua”, escribe el narrador, y agrega:

De mal agüero era esa ave para ella. En cierta ocasión, distraída, dejó escapar una que se puso al alcance de su remo. Y esa misma tarde, un peñón, desgajado de su quicio, aplastó en el cerro cuatro ovejas de su majada. Otra vez fugó de entre sus manos una que había cogido en trampa, y días después, su novio recibió una buena tanda de palos del administrador (...) siempre tendría que llorar alguna desventura; y en esta mañana había tropezado con muchas (1945: 232).

El pensamiento mítico presentía acaso su violación y asesinato por los “blancos”, “patrones”.

La imaginación mítica embarga lo cotidiano. La sección III del libro primero (“El valle”) refiere el viaje de los indígenas que realizan acciones forzadas por los “amos” solo para sobrevivir. En la meseta, Agiali, inseguro, después de observar signos del lugar, dice a sus compañeros: “‘Por este camino hace tiempo que no ha venido nadie; no hay rastro fresco y debe de conducir a malas partes’. Manuno halló justa la observación de su compañero. Ni polvo tenía la senda, y solo guardaba sobre el lodo seco la antigua huella de una tropa de ovejas” (ibíd.: 43).

El narrador asume esa conciencia mítica para referir incluso la conducta de los animales, alternándola con la conciencia histórica y la conciencia estética. La sección IV del libro primero refiere la captura de un cóndor por su frecuente rapiña del ganado. Capturado por meses, y “humillada” su dignidad de cóndor “con la oportuna y necesaria mutilación de las guías de sus alas, se le dejó en libertad, y pronto pareció establecerse cordiales relaciones” con terneros, ovejas, gallos, patos y gansos que pasaban orondamente a su vera,

como “burlándose más bien de la esclavitud del solitario” (ibíd.: 69). El cóndor, desde lo alto de una pared que había elegido por morada, “pasaba horas y horas contemplando la vasta extensión rutilante de los cielos, tranquilo y resignado al parecer, pero en realidad nostálgico de espacio” (ibíd.: 70).

La sección XII del libro segundo inicia su relato con la aparición de Supaya, “demonio (...) negro, lanudo” que “se mezclaba con los otros perros (...) para buscar pendencia y promover peleas” y afectando la actitud del ganado, “grave, filosófico, seguía ahora el rebaño con la cabeza gacha, y muy abismado en hondas cavilaciones. Solo la voz de su ama tenía el privilegio de alegrarle. Cuando le daba alguna orden, en sus ojitos perspicaces y tiernos lucía intensa llama de alegría y devota sumisión” (ibíd.: 267-268).

Tal es la diversidad de manifestaciones del estrato semiótico en la que se forma la conciencia mítica en *Raza de bronce*. Es necesario reiterar que la conciencia mítica tiene una estructura similar a la conciencia estética, como veremos más adelante.

El estrato histórico

El libro primero de *Raza de bronce* carece de referencia histórica. A diferencia del espacio, muy concreto y nítidamente definido, la temporalidad de la narración es imprecisa. La presentación de los personajes principales, en la sección I, así como el viaje obligado de Manuno y sus compañeros a los valles, que ocupa las demás secciones, ocurren en una sucesión intemporal, ajena a toda historicidad. Esta aparece en el libro segundo.

En efecto, en el primer enunciado del libro segundo, el narrador comenta la trágica muerte de Manuno durante el viaje narrado en la primera parte. Explica que “los amos, por economizar unos céntimos y poner a prueba [la mansedumbre de los indígenas] urdían ardides para hacerles caer en faltas, y luego, por castigo, enviarlos a esas regiones malditas, donde atrapaban dolencias a veces incurables, sin recibir ninguna recompensa y más bien utilizando sus bestias”; más aún, estos habían sido desposeídos de sus tierras “hace medio siglo, cuando sobre el país, indefenso y acobardado, pesaba la ignorante brutalidad de Melgarejo” (Arguedas, 1954: 103). La conciencia histórica del narrador es más precisa y escribe: “ese año triste de 1868, resultó más pobre, más ocioso, que el de los improvisados terratenientes, que solo tuvieron la habilidad de encontrar en el indio un producto valioso de fácil explotación y el talento de inventar nuevas cargas, sin osar ningún esfuerzo de modernización, inhábiles del todo para emprender...” (ibíd.: 104).

Desde la instancia propia de la escritura, el narrador observa el periodo histórico de 1868, que corresponde al gobierno (1864-1871) del déspota Mariano Melgarejo. El escritor e historiador Augusto Guzmán escribió en

su *Historia de Bolivia*: “La tradición de las tierras comunitarias continuó hasta que la administración de Melgarejo consumó el atentado de desconocer a los indios su derecho originario de propiedad, echando sus tierras a subasta con el sello autoritario del despojo fiscal en beneficio de los partidarios del régimen”; y agregó más adelante: “Al amparo de la ley de 28 de septiembre de 1868 se operó la reversión al Estado de todas las tierras de origen y comunidad” (Guzmán, 1973: 195).

La conciencia histórica de Arguedas revisó los sucesos reales nacionales de su inmediato pasado. El narrador de *Raza de Bronce* anota: “Entonces se improvisaron fortunas y se vieron cosas inauditas”. Y explica: “El incendio, el robo, el estupro, la violación, el asesinato, campearon sin control en los campos de Taraco, Guaycho, Ancoraimas y Tiquina, a la vera del lago azul y de leyendas doradas. Y el frío mes de junio de 1869 fue testigo del furor bestial que a veces gasta el hombre para con otros que considera inferiores en casta y estirpe” (ibíd.: 104).

Conviene subrayar que el narrador de esta novela ha desplegado a lo largo de su discurso una conciencia estética y otra conciencia mítica ancestral, ambas acordes y sincronizadas por su conciencia histórica, también presente en su relato. Esta fue una característica presente en toda la obra escrita Arguedas, como también se ve en los dos volúmenes de *La danza de las sombras* (1934), cuyo subtítulo entre paréntesis dice en el primer tomo: p. 44: *Apuntes sobre cosas, gentes y gentezuela de la América española*. Arguedas mantuvo en sus escritos un sentido histórico permanente.

El filósofo alemán Gadamer, autor de importantes aportes a la hermenéutica y a la filosofía de la historia, en su ensayo titulado *El problema de la conciencia histórica*, ha definido el sentido histórico como “la disponibilidad y el talento del historiador para comprender el pasado, quizá incluso exótico, a partir del contexto propio desde donde él se encuentra” (Gadamer, 1993: 42). También ha señalado que tener sentido histórico significa “pensar expresamente en el horizonte histórico que es coextensivo con la vida que vivimos y que hemos vivido” (ibíd.: 43).

El estrato histórico de *Raza de bronce* no solo refiere el período de gobierno del tirano Melgarejo, sino el presente en que escribe y, más aún, el sistema ominoso iniciado en el siglo XVI por la invasión española que, como otras invasiones europeas de ese tiempo, atropelló con matanzas, despojos y esclavitud en nombre del cristianismo.

La sección X del libro segundo narra una discusión entre Pantoja y Suárez. El primero se erigía como “patrón” y “blanco”, despreciaba al “indio” y, levantando la voz, afirmaba: “Y sábelo ya de una vez. No hay peor enemigo del blanco, ni más cruel, ni más prevenido, que el indio (...) ¡Eso es natural, correcto, legítimo! –le interrumpió con igual viveza Suárez–. Porque

el blanco, desde hace más de cuatrocientos años, no ha hecho otra cosa que vivir del indio, explotándolo, robándole, agotando en su servicio su sangre y su sudor” (1945: 235).

En el personaje Suárez también se debe destacar la conciencia y el sentido históricos que implica su afirmación. Obviamente, esa conciencia histórica corresponde al narrador que refiere cuatrocientos años de explotación de los pueblos indígenas. No puede haber ninguna afirmación ingenua respecto a esa tradición. Como señala Gadamer, la “conciencia histórica sabe ahora colocarse en una relación reflexiva consigo misma y con la tradición: ella se comprende a sí misma por y a través de su propia historia. *La conciencia histórica es un modo de conocimiento de sí*” (Gadamer, 1993: 60. *Cursivas propias*). En una obra anterior, en el primer volumen de *Verdad y método*, ya había afirmado que la conciencia histórica se reconoce “en una relación reflexiva consigo misma y con la tradición en la que se encuentra. Se comprende a sí misma desde su historia. *La conciencia histórica es una forma del autoconocimiento*” (Gadamer, 1991: 296. *Cursivas propias*).

La conciencia histórica de Arguedas reflexionó sobre los siglos del coloniaje español en los pueblos americanos, colonialismo originado en la concepción mítico-religiosa del cristianismo, como vasallaje y esclavitud sembrada durante cuatro siglos. La desigualdad social, explotación, servidumbre y vejación fueron la herencia desgraciada aun después de la independencia de estos países. Arguedas denuncia ese nefasto legado colonial que en el siglo XIX llegó a convertirse en mito para los criollos que se consideraban descendientes de españoles e idealizaban los crímenes de ese sistema funesto y ominoso.

El 1 de septiembre de 1910, el poeta y pensador Franz Tamayo escribió la siguiente afirmación: “[estamos] vociferando nuestra independencia y manumisión del yugo español”. Advirtió claramente: “pero fijaos bien, el yugo existe aún sobre nuestras frentes, y consiste justamente en que aún no podemos sacudir la carga de prejuicios absurdos que nos han impuesto y de la que no podemos liberarnos todavía”; y exhortó: “Tenemos que librar aún la última campaña de la independencia, y destruir definitivamente el espectro español que aún domina nuestra historia” (Tamayo, 1910: 146).

El sistema de vasallaje, sometimiento, expoliación y esclavitud, junto al de explotación de los recursos naturales, ejecutado por el coloniaje español cristiano, desplegó primero la denigración de los pueblos americanos bajo los principios de su mitología religiosa, y procedió después al despojo y vejación de los mismos pueblos.⁶

6 Véase el capítulo 3, “Teología de la denigración y evangelio de la desigualdad”, en Rivera-Rodas, *Escritura de dios y voz degollada. Orígenes de las letras americanas*. La Paz: Plural editores, 2016, pp. 79-121.

Francovich aceptó la exhortación de Tamayo para desmoronar ese “espectro español”, y lo explicó como uno de los mitos profundos de Bolivia. En referencia a la independencia política de los países de la región, escribió que la “vida colonial tuvo su dramático final. La guerra de la independencia convirtió el país en un inmenso campo de batalla en el que se enfrentaron españoles y patriotas durante dieciséis años, y que dio lugar a la creación de la República”; sin embargo, no fue una emancipación completa, porque la “repulsión, nacida dentro de la Colonia y exacerbada con la guerra, engendró el mito que denominamos del espectro español que durante casi un siglo y medio hizo que los bolivianos repudiáramos primero, negáramos después y finalmente ignoráramos totalmente nuestro pasado, haciendo que nos sintiéramos huérfanos de este” (1980: 15). Era necesaria la que los pensadores latinoamericanos llamaron “descolonización mental”. La historia del coloniaje, que se fundamentó en mitos, continuó en el siglo XIX.

Raza de Bronce repudia ese mito histórico. El narrador afirma: “Eran patrones, y sus haciendas permanecían en sus manos jóvenes tal como las habían recibido de las manos perezosas de sus ociosos padres; pero, eso sí, creíanse en relación con los indios seres infinitamente superiores, de esencia distinta; y esto ingenuamente, por atavismo” (Arguedas, 1945: 192). La sección IX del libro segundo reproduce las fábulas cristianas predicadas en América: “Los blancos, formados directamente por Dios, constituían una casta de hombres superiores, y eran patrones; los indios, hechos con otra levadura y por manos menos perfectas, llevaban taras desde su origen y forzosamente debían de estar supeditados, por aquellos, siempre, eternamente...” (ibíd.: 217).

El coloniaje no superado en el siglo XIX es la denuncia histórica de *Raza de Bronce*, que distingue notablemente a su autor modernista de los eminentes escritores de esa corriente, reclusos en su esteticismo y carentes de visión histórica. Este aspecto fue señalado por José Edmundo Paz Soldán en su prólogo a la edición de *Raza de Bronce* para la Biblioteca Ayacucho (Caracas), donde reconoce “la posición crítica y condenatoria del modernismo asumido por Arguedas” (Paz Soldán, 2006: xxiii).

Realismo mítico

Fueron notables los esfuerzos de los críticos literarios por denominar la narrativa latinoamericana de los años 60 y 70 del siglo XX, cuyo realismo era propio y distinto de la narrativa de otras lenguas, incluyendo a la empleada por los literatos españoles.

En *El reino de este mundo* (1949), cuatro años después de la versión definitiva de *Raza de Bronce* (1945), el escritor cubano Alejo Carpentier propuso para su propia narrativa la denominación de “lo real maravilloso”. Con ese tí-

tulo propone un principio *a priori*, es decir, dos tipos de existencias: una real y otra maravillosa. Carpentier se enfoca en dos sustantividades: una verdadera y otra prodigiosa. Dice: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad. (...) Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (Carpentier, 1949: 10-11).

Carpentier apoya “lo maravilloso” en una alteración de la realidad: un “milagro” y una “revelación”, términos del vocabulario cristiano dogmático; para lo cual, además, es necesaria otra condición que presupone fe. En consecuencia, lo maravilloso es una experiencia religiosa.

El crítico Luis Harss fue quien se ocupó por primera vez de la nueva narrativa latinoamericana en su libro *Los nuestros* (1966). El primer ensayo lo dedica precisamente al narrador cubano, de quien afirma: “Carpentier, hombre de intereses católicos que van desde la magia a la musicología, se desplegó en múltiples actividades” (Harss, 1969: 53). La concepción de “lo maravilloso” es una concepción literaria construida desde la visión religiosa católica.

En el III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas realizado en la Ciudad de México en agosto de 1968, el crítico uruguayo Rodríguez Monegal dio lectura a su ensayo “La nueva novela latinoamericana”. Una de sus primeras advertencias fue recordar que ese nuevo movimiento tenía “sus raíces en el pasado inmediato, y que lejos de ser el resultado de un azar, una creación sin antecedentes conocidos, es por el contrario el resultado de un desarrollo del género narrativo motivado por factores que ya han sido estudiados muy concienzudamente” (Rodríguez Monegal, 1970: 47). De ese modo, se remontaba a la década de 1940 para agregar que cuando el novelista de los 40 “se pone a escribir ya tiene en las manos (...) la inmediata tradición de una novela latinoamericana de la tierra y algunos ejemplos aislados de novela urbana” (ibíd.: 49). El crítico se refería específicamente a los narradores coetáneos de Arguedas, y afirmaba: “Hay allí una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica” (ibíd.: 51). Asimismo, afirmaba: “La narración latinoamericana sale de manos de estos fundadores hondamente transformada en sus apariencias, pero también en sus esencias” (ibíd.: 52).

Rodríguez Monegal establece tres promociones de la nueva narrativa regional, y en la última cita a García Márquez y Cabrera Infante, de quienes dice que “se han manifestado más tardíamente pero ya han producido obras de singular importancia”; de *Cien años de soledad* escribe: “el tradicional realismo de la novela de la tierra aparece contaminado de fábula y de mito, servido en el tono más brillante posible, impregnado de humor y fantasía” (ibíd.: 58).

Uslar Pietri se ocupó en diversos libros de la narrativa latinoamericana del siglo XX. En su artículo “Lo criollo en la literatura”, incluido en su libro *Las nubes* (1951), observó en esa literatura un carácter “criollo”, causado por un sentimiento dominante de naturaleza que “no es meramente contemplativo, es trágico. El criollo siente la naturaleza como una desmesurada fuerza oscura y destructora, una naturaleza que no está hecha a la medida del hombre” (Uslar Pietri, 1951: 82). También explicó: “No solo sabe a primitivo la literatura criolla por la estilización rígida, sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a lo mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición” (ibíd.: 86).

En su *Breve historia de la novela hispanoamericana*, publicada dos décadas después, Uslar Pietri empleó el término “mestizaje” para referir ese carácter criollo de la novela de 1960-1970, y afirmó: “Esa vocación de mestizaje, esa tendencia a lo heterogéneo y a lo impuro, vuelven a aparecer en nuestros días en la novela hispanoamericana. En ella se mezclan lo mítico con lo realista, lo épico con lo psicológico, lo poético con lo social” (1974: 163). Y reiteró: “No solo sabe a primitivo la literatura criolla por la estilización rígida, sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a lo mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición” (ibíd.: 165). Subrayamos esta última aseveración, sobre la que volveremos más adelante: “lo mágico” es consecuencia de “lo mítico” y “lo simbólico”.

En su libro *Godos, insurgentes y visionarios* (1986), Uslar Pietri incluye el ensayo titulado “Realismo mágico”, en el que recuerda que desde 1929, y por varios años, tres jóvenes escritores hispanoamericanos se reunían, con cotidiana frecuencia, en un café de París para hablar de la literatura de ese momento y la situación política de América Latina: “Miguel Ángel Asturias venía de la Guatemala de Estrada Cabrera y Ubico, con la imaginación llena del Popol Vuh, Alejo Carpentier había salido de la Cuba de Machado y yo venía de la Venezuela de Gómez” (135).

Conviene recordar que, en la década de los 30, Asturias había publicado *Leyendas de Guatemala* y escribía *El señor Presidente*; Carpentier era conocido por su novela ¡Ecu-Yambo-O! y Uslar Pietri por su primera novela, *Las lanzas coloradas*.

Uslar Pietri se esfuerza por definir o precisar el carácter de la nueva narrativa latinoamericana. Y aunque ya había elegido el nombre de “realismo mágico”, escribe: “no fue el uso de una desbordada fantasía sobrepuesta a la realidad, o sustituta de la realidad; (...) se trataba de un realismo peculiar, no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional” (ibíd.: 137-138). Descartó el empleo de la

imaginación, y señaló que lo nuevo “no era la imaginación sino la peculiar realidad existente y, hasta entonces, no expresada cabalmente. Esa realidad, tan extraña para las categorías europeas; (...) un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional” (ibíd.: 138). Precisamente a ese realismo denominamos *mítico*, y lo explicaremos enseguida.

Uslar Pietri recordó que cuatro décadas antes, en 1949 (también cuatro años después de la edición definitiva de *Raza de Bronce*), había intentado definir esta literatura en su libro *Letras y hombres de Venezuela*. Entonces, había escrito: “a falta de otra palabra, podría llamarse un realismo mágico”; y explicó esa circunstancia: “Por el final de los años 20 yo había leído un breve estudio del crítico de arte alemán Franz Roh sobre la pintura postexpresionista europea, que llevaba el título de *Realismo mágico*. Ya no me acordaba del lejano libro pero algún oscuro mecanismo de la mente me lo hizo surgir espontáneamente en el momento en que trataba de buscar un nombre para aquella nueva forma de narrativa”; y advirtió: “No fue una designación de capricho sino la misteriosa correspondencia entre un nombre olvidado y un hecho nuevo” (ibíd.: 140).

Recordó también que Carpentier eligió el nombre “lo real maravilloso” para el mismo fenómeno literario, y comentó: “Es un buen nombre, aun cuando no siempre la magia tenga que ver con las maravillas, en la más ordinaria realidad hay un elemento mágico, que solo es advertido por algunos pocos”; pero enseguida se objetó: “a partir de esos años 30, y de una manera continua, la mejor literatura de la América Latina, en la novela, en el cuento y en la poesía, no ha hecho otra cosa que presentar y expresar el sentido mágico de una realidad única” (ibíd.: 140).

Definimos esa nueva forma narrativa como “realismo mítico”, que ya está presente en *Raza de Bronce*; más aún, permanece implícita en los tres estratos que ya argumentamos: histórico, semiótico y estético.

La “conciencia histórica”, ahora, debe ser relacionada con otra categoría: la concepción del mundo, discutida ampliamente por el filósofo, historiador y hermeneuta alemán Wilhelm Dilthey en su *Teoría de la concepción del mundo*. Allí, señaló que de la conciencia histórica se desprende “la idea de que las concepciones del mundo se desarrollan según una ley interna que se funda en la relación de nuestro espíritu con la realidad de las cosas: cada una de ellas es una expresión muy incompleta de nuestra captación del mundo” (Dilthey, 1978: 104). Las concepciones del mundo son productos de la limitación del espíritu humano ante la vida, presente ante el entendimiento humano en formas innumerables a las que desea explicar para esclarecer ante ella, a la vez, su propia condición humana. Dilthey denomina a esos aconteci-

mientos “experiencia de la vida” y explica: “De la reflexión sobre la vida nace la experiencia de la vida. En ella se convierten en un saber objetivo y general los sucesos singulares provocados por nuestros impulsos y sentimientos en su confluencia con el ambiente y el destino” (ibíd.: 112). Por otra parte, señala que, de la contemplación del conjunto de esas experiencias de la vida cambiantes “surge la faz de la vida misma, llena de contradicción al mismo tiempo vida y ley, razón y arbitrariedad, mostrando siempre aspectos nuevos y, si clara acaso en los detalles, en su totalidad misteriosa” (ibíd.: 114). Reconoce el enfrentamiento de lo que denomina dos arcanos: enigma de la vida y del mundo. El enigma de la vida provoca, pues, intentos de entender las cosas, compararlas y juzgarlas a fin de concebir el mundo y superar su enigma; intentos ajenos a los de la ciencia. De este modo aludimos a los procedimientos semióticos o semiológicos.

Dilthey escribe: “Semejante interpretación del mundo que esclarece su ser multiforme mediante algo más simple comienza ya en el lenguaje y se desarrolla en la metáfora, como representación de una intuición por otra que le es pareja”; esto es, acudiendo a la personificación para hacerla comprensible, o al razonamiento analógico para mostrar “por afinidad de lo conocido a lo menos conocido” y acercar así al pensamiento científico (ibíd.: 115). Agrega que estos procedimientos no científicos de captación, que pretenden hacer las cosas comprensibles e impresionantes, son comunes en la religión, el mito, la poesía o la metafísica primigenia. Reitera: “Así nace la forma fundamental del captar religioso tal como se hace valer en el mito, en los actos culturales, en la adoración de objetos sensibles, en la interpretación alegórica de los libros sagrados” (ibíd.: 188).

En estas circunstancias surge la percepción mítica, a diferencia de lo que se conoce como comprensión racional y científica. Como ya señalamos, los seres humanos de las comunidades ancestrales de *Raza de Bronce* explican su relación con la naturaleza por las señales que perciben en la misma; signos semióticos de la realidad que por inferencia interpretan, conceptualizan y forjan representaciones mentales; es decir, ejecutan la semiosis de la realidad que les rodea, según su comprensión mítica, cuyo discurso refiere un “realismo mítico”.

Cassirer, en su *Antropología filosófica*, ha señalado que la comprensión mítica “se halla impregnada siempre de cualidades emotivas; lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. No es posible hablar de las cosas como de una materia muerta o indiferente” (Cassirer, 1963: 119). Más aún, para ese entendimiento mítico, agrega, los objetos de la realidad son “benéficos o maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores y atrayentes o amenazadores y repelentes. Podemos reconstruir con

facilidad esta forma elemental de la experiencia humana, pues tampoco en la vida del hombre civilizado ha perdido en modo alguno su fuerza original” (ibíd.: 120). Subraya y reitera el efecto en la emoción humana causada por esa intelección, efecto o impresión que no representa la realidad empírica percibida. Escribe: “Si nos encontramos bajo la acción de una emoción violenta, se conserva esta concepción dramática de las cosas. Ya no presentan su aspecto habitual, cambian bruscamente de fisonomía y se hallan matizadas con el tinte específico de nuestra pasión, con amor u odio, con temor o esperanza” (ibíd.).

Esta afirmación de Cassirer nos permite plantear una paráfrasis: tanto la percepción mítica como la percepción estética producen representaciones de la realidad matizadas con el tinte específico de nuestra pasión. Ambas son percepciones sensibles semejantes tanto para la *conciencia mítica* como para la *conciencia estética*; ambas experiencias se originan en percepciones habituales empíricas de la realidad, que es siempre única y la misma, pero originan representaciones distintas.

Cassirer observa la figuración mítica incluso en la perspectiva de la ciencia. Escribe: “Los esfuerzos del pensamiento científico se dirigen a borrar todo vestigio de esa primera visión; a la nueva luz de la ciencia, la percepción mítica debe desaparecer”. Y aclara: “No quiere decir que los datos de nuestra experiencia fisiognómica sean destruidos y aniquilados como tales; han perdido todo valor objetivo o cosmológico, pero persiste su valor antropológico” (ibíd.).

Por otra parte, este mismo filósofo y sociólogo, en su valiosa obra *Filosofía de las formas simbólicas*, cuyo segundo volumen estudia el pensamiento mítico, ha escrito desde sus primeras páginas que el “problema de los orígenes del arte, la escritura, el derecho y la ciencia nos hace remontarnos en la misma medida a una etapa en que todos ellos descansaban todavía en la unidad inmediata e indiferenciada de la conciencia mítica” (Cassirer, 1972: 11). Afirmación que queda ratificada por otra que dice: “La ciencia solo alcanza su forma propia de ciencia desprendiéndose de todos sus componentes míticos y metafísicos” (ibíd.: 13). De este modo, concede preminencia a la “conciencia mítica” y su pensamiento. Para este filósofo, el mito es una forma de pensamiento. Da una definición del mundo mitológico que puede valer exactamente para el mundo estético: “el mundo mitológico es y sigue siendo un mundo de ‘meras representaciones’” (ibíd.: 32).

Ciertamente, las diferentes manifestaciones artísticas son meras representaciones. El ser del objeto estético es solo figuración. Ambos mundos, mítico y estético, tienen un mismo origen: las impresiones humanas ante los signos de la realidad. Estas representaciones, como bien describe su propia etimología, hacen presente algo con palabras o figuras retenidas en la imaginación.

Por otra parte, en el primer volumen de su *Filosofía de las formas simbólicas* (1971), dedicado al lenguaje, Cassirer discute “el problema del lenguaje en la historia de la filosofía”, y afirma que la palabra “no es una designación y denominación, no es un símbolo espiritual del ser, sino que es una parte real de él. La concepción mítica del lenguaje, que por todas partes precede a la filosofía, se caracteriza continuamente por esa indiferenciación entre la palabra y la cosa” (Cassirer, 1971: 63-64). Destaca que la palabra, desde sus inicios remotos, solo puede ser estudiada en sus orígenes semióticos porque no se desliga de la cosa u objeto al que se refiere. También advierte que “los nombres son signos de los conceptos y no signos de los objetos mismos, toda controversia sobre si designan la materia o la forma de las cosas, o algo compuesto de ambas, es eliminada como una vacua cuestión metafísica” (ibíd.: 83). Y explica más adelante que ahí reside el auténtico secreto de la “predicación” lógica y lingüística: el “comienzo del pensamiento y del lenguaje no está en captar y denominar simplemente cualesquiera diferencias dadas en la sensación o en la intuición sino en trazar espontáneamente límites, efectuando ciertas separaciones y enlaces en virtud de los cuales surjan (...) de la conciencia formas individuales claramente definidas” (ibíd.: 262).

El pensamiento filosófico está precedido por el pensamiento mítico, cuyo discurso manifiesta una forma de ver las cosas; discurso que, en consecuencia, es expresión de un realismo mítico que supo asumir la mejor narrativa latinoamericana de los años 60 y 70 del siglo XX.

Cassirer reitera: “La concepción mítica del lenguaje, que por todas partes precede a la filosofía, se caracteriza continuamente por esa indiferenciación entre la palabra y la cosa” (ibíd.: 63-64). De ahí que, para la concepción mítica, la esencia de la palabra “está contenida en el nombre de cada cosa. Efectos mágicos se asocian inmediatamente a la palabra y a la posesión de la misma. Quien se apodera del nombre y sabe cómo emplearlo ha adquirido por ello dominio sobre el objeto mismo; se lo ha apropiado con todos sus poderes” (ibíd.: 64). Agrega que, en cada signo lingüístico, “en cada ‘imagen’ mítica o artística, aparece un contenido espiritual que en sí y por sí lleva más allá de lo sensible, convertido en forma de lo sensible, de lo perceptible por medio de la vista, oído y tacto” (ibíd.: 51).

Por lo expuesto hasta aquí, no es difícil reconocer una conciencia y un pensamiento míticos que, en su relación con el mundo, darán lugar a narraciones propias del realismo mítico. Ejemplo mínimo en *Raza de Bronce* es el caso de Choque, que recuerda el día en que un pueblo fue enterrado por un alud de lodo. Dice: “Al amanecer no quedaba casi nada del pueblo: la *mazamorra* se lo había llevado y cubierto. Las huertas estaban enterradas y solo surgían sobre el lodo las copas de los árboles. Aquí y allá se veía algún cadáver rígido... Era el castigo de Dios contra un pueblo que solo sabía pecar...” (Arguedas, 1945: 35).

Otro ejemplo, a cargo del narrador, es cuando la conciencia mítica de Agiali, en su encuentro con Wata-Wara, sorprende a esta joven saliendo de la cueva. Agiali, con temor e inquietud, pregunta a la muchacha: “Dime, ¿entraste a la cueva?”. Ella asiente. El joven insiste: “¿Y para qué? La india hizo un gesto vago y se encogió de hombros. Agiali, asustado de veras, le objetó: Ya verás; seguro que te ha de suceder algo...” (ibíd.: 14-15). Arguedas orienta el relato de su novela de acuerdo con el realismo mítico implícito en el pensamiento del joven.

Descontando los intentos de Carpentier y Uslar Pietri, no ha sido estudiado aún el realismo mítico en su insospechada amplitud, siendo la modalidad propia de la mejor literatura de nuestro continente. La extensión de este trabajo nos obliga a detenernos en este punto. Sin embargo, podemos afirmar que Alcides Arguedas, con su novela *Raza de Bronce*, es uno de los brillantes precursores del realismo mítico que caracterizó al fenómeno literario de los años 60 y 70 del siglo XX, conocido con otro estruendoso y torpe nombre: *boom* latinoamericano.

Bibliografía

Arguedas, Alcides (1909). *Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos Hispano-Americanos*. Carta-prólogo de Ramiro de Maeztu. Barcelona: Vda. de Luis Tasso.

— (1934). *La danza de las sombras*. 2 vols. Barcelona: Sobrinos de López Robert y C^{ia}.

— (1945). *Raza de bronce*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Carpentier, Alejo (1949). *El reino de este mundo*, México: Ibero Americana de Publicaciones.

Cassirer, Ernest (1963). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1971). *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1972). *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dilthey, Wilhelm (1978). *Teoría de la concepción del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Francovich, Guillermo (1956). *El pensamiento boliviano en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1980). *Los mitos profundos*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Gadamer, Hans-George (1991). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- ____ (1993). *El problema de la conciencia histórica*. Trad. A. D. Moratalla. Madrid: Tecnos.
- ____ (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Genette, Gérard (1970). “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes *et al.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Guerra, José Eduardo (1936). *Itinerario espiritual de Bolivia*. Barcelona: Editorial Araluce.
- Guzmán, Augusto (1973). *Historia de Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Habermas, Jürgen (1999). *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.
- Harss, Luis (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hartmann, Nicolai (1977). *Estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hauser, Arnold (1968). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Hume, David (1977). *Tratado de la naturaleza humana*. México: Porrúa.
- Kant, Immanuel (1977). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.
- Mariátegui, José Carlos (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Medinaceli, Carlos (1942). *La educación del gusto estético*. Sucre: Universidad de San Francisco Xavier.
- ____ (1972a). *El buayralevismo o la enseñanza universitaria en Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- ____ (1972b). *La inactualidad de Alcides Arguedas y otros estudios biográficos*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Mukarovsky, Jean (1971). *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Paz Soldán, José Edmundo (2006). “Prólogo” a *Raza de Bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rivera Rodas, Óscar (2016). *Escritura de dios y voz degollada. Orígenes de las letras americanas*. La Paz: Plural editores.
- Rodríguez Monegal, Emir (1970). “La nueva novela latinoamericana”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México: Asociación Internacional de Hispanistas/ El Colegio de México.
- Uslar Pietri, Arturo (1951). *Las nubes*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.
- ____ (1974). *Breve historia de la novela hispanoamericana*. Madrid: Editorial Mediterráneo.
- ____ (1986). *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral.
- Tamayo, Franz (1910). *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Imp. Velarde.
- Zum Felde, Alberto (1959). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa*. México: Editorial Guaranía.

Narración en el ensayo y ensayismo en la novela: los dos ojos de Alcides Arguedas

Narration in the essay and essayism in the novel: the two eyes of Alcides Arguedas

Susana Santos¹

Resumen

A más de cien años de su primera publicación en 1919, *Raza de bronce* se halla instalada en el lugar canónico al que un siglo atrás el escritor paceño Alcides Arguedas había aspirado para su novela. Hay publicada sobre ella una bibliografía crítica extensa, en su mayoría desde el escorzo de la narrativa indigenista. Al buscar un término de comparación para ponderar esta novela parece ofrecerse como el más obvio o más recurrido el ensayo del mismo autor, *Pueblo enfermo*, publicado en 1909. La común temática del indio envuelve como una elipse a estos libros, cuyos dos focos o énfasis respectivos vienen determinados por el someterse, pero no dejarse vencer, por las respectivas reglas genéricas de la ficción y de la argumentación.

Palabras clave: Alcides Arguedas, *Raza de bronce*, ensayo.

Abstract

A hundred years after its first publication in 1919, we find Raza de Bronce installed in the canonical site where the La Paz writer Alcides Arguedas had devised for his novel a century ago. An extensive critical bibliography has been published on it, mostly from the vantage point of the indigenista narrative fiction. When looking for this novel's most adept compa-

1 Susana Santos es crítica e investigadora en cultura y literatura latinoamericanas; en los últimos años ha incursionado en temas bolivianos y los ha llevado a la cátedra. Es profesora en la Universidad de Buenos Aires; lo fue también en la Universidad Nacional San Martín. Ha publicado numerosos libros y ensayos en diversas colecciones y revistas argentinas e internacionales.

rión term, criticism has been consistent in choosing Pueblo enfermo, an essay by the same author published in 1909, as the indeed most obvious or most recurring literary item. The common subject of the Native Indian population of Bolivia, determining the nation, is like an ellipse, whose focuses are both books, each one with a singular emphasis because of submitting to, but not of being defeated by, the respective generic rules of narrative and argument.

Keywords: Alcides Arguedas, Raza de bronce, essay.

Fecha de recepción: 3 de agosto 2020

Fecha de aceptación: 1 de septiembre 2020

1. *Prodesse et delectare*

Este es el libro que más me ha preocupado y más me ha hecho trabajar, pues desde ese año de 1904 en que se publicó el bosquejo (*Wata Wara*) hasta que volvió a aparecer en 1919 bajo otro título (*Raza de Bronce*) no he dejado de pensar en él con una angustia dolorosa que se hizo obsesión en mí. Alcides Arguedas, *Historia de mis libros o fracaso de un escritor* (1922: 32)

Cien años después de su primera publicación en 1919, *Raza de bronce* se halla instalada en un lugar canónico, a la altura del que el escritor paceño Alcides Arguedas había aspirado para su novela más de un siglo atrás. La consagración no fue inmediata, como el mismo autor testimonia en la “Advertencia” por él escrita para la tercera edición de la novela en la Editorial Losada de la ciudad de Buenos Aires, en el año 1945. Se trata de un balance retrospectivo y prospectivo del libro que a la vez entiende y abarca un escenario más amplio de la crítica y de otros escritores.

“La primera edición de este libro apareció en mi tierra hace veinticinco años, en 1919 y en momentos en que una misión diplomática me alejaba de ella sin darme lugar a corregir las pruebas”. Sin que mediara dilación alguna, Arguedas anotará la indignada pena proferida por un afamado crítico —pena que, hay que decirlo, expresa a la vez un no tan velado autoelogio: “Lástima que obra de tan consciente labor no haya tenido la corrección que merecía y duele que obra tan notable haya sido impresa con tantos descuidos” escribió don Carlos Antonio Zubillaga” (Arguedas, 1922: 3).

Casi un lustro tarda *Raza de Bronce* en conocer su segunda edición, de 1923. En esta ocasión, un periódico semanal de París hecho por y para sudamericanos se ocupó de su traducción al francés, “acaso porque en el libro se describe la vida de una raza autóctona emparentada con la que predomina en su gran país”.

En la misma “Advertencia” de 1945, el curioso lector puede anoticiarse, si los ignorara, de los cambios literarios ocurridos en los años comprendidos entre la primera y la tercera publicación de *Raza de bronce*. La producción novelística continental cuenta ya con obras que consolidan la tradición criollista e indigenista andina. Un arco que se extiende, según las apreciaciones del propio Arguedas, desde *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera, hasta *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría.

En la Advertencia, Arguedas dice:

Varios libros con la misma temática se han publicado con cierto estruendo y fortuna. No así *Raza de bronce* que no ha encontrado el lugar en la crítica ni en los lectores especializados.

Muchos estudios también han aparecido en América, serios, meditados y hechos por profesores de literatura en conocidas y renombradas universidades de Europa y Estados Unidos y en ninguno he leído nada sobre esta *Raza de Bronce*, que no por méritos literarios, ciertamente, sino por su ubicación en el tiempo, y por el tema, tiene algún derecho de figurar en libros donde se habla de literatura americana, y ese silencio de críticos, eruditos y profesores es prueba concluyente de que el libro se ha podrido –cual me imaginaba– en los sótanos del despreocupado editor valenciano. (Arguedas, 1945: 3)

Una presentación semejante parece a primera vista ser solo lo que sin duda es: una demanda de reconocimiento para su obra. Sin embargo, hay algo más. Se trata de la expresión de una conciencia muy precisa de la condición creativa de su novela, que anticipa en la misma ficción *Raza de Bronce*:

Entretanto, el poeta, instalado en el comedor, frente a sus cuartillas borrosas fumaba cigarrillo tras cigarrillo y buscaba la inspiración contemplando la tersa superficie del lago, herida por los oblicuos rayos del sol ya en su ocaso sus deseos de producir los detalles de la vida del Imperio Incaico eran vehementes; pero no poseía los elementos precisos e información no obstante de haber ojeado, ligeramente, las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega, del padre Blas Varella y otros pero sin sacar mucho provecho de las lecturas de viejos cronistas, pesadas e indigestas para su paladar literario.

Saturado hasta los tuétanos de ciertas lecturas modernistas, estaba obsesionado con encantadas princesas de leyendas medievales la delectación con que se enfrascaba en la lectura de su libro preferido, *Los Incas* de Marmontel, libro falso entre todos los producidos en ese siglo de enciclopedistas, refinado y elegante.

Sonaba, pues el poeta en la raza que holló las playas desnudas del Titicaca, llevando conquistas de paz, hábitos de dulzura y trabajo y todo esto transmitido por la leyenda pura y presente a los ojos de Suárez no le permitía ver la realidad de ese momento. (Arguedas, 1966: 205)

El pasaje corresponde a “El yermo”, capítulo XI del libro segundo de *Raza de Bronce*. Se trata de una escena de escritura. Suárez, llamado “el poeta”, se aloja como huésped invitado en la hacienda de los Pantoja, y permanece corroborando su vocación de escritor frente a la página en blanco.

Su carácter no se nos ofrece directamente, sino a través de las alternativas del material sobre el que discurre y sobre el cual a la vez se proyecta, indeciso y cambiante. No por ser conocidos los procedimientos le resultan convincentes.

De manera significativa, para Arguedas la descripción del personaje es también una descripción del narrador en contraste con el poeta. De este modo, evita la enunciación simple y adquiere mayor riqueza de matices.

El armado del pasaje se ofrece a nuestra consideración a la manera de un silogismo, con toda la violencia de una lógica inexorable. Dos premisas: la actitud del personaje, los materiales que se le ofrecen. Y la conclusión, la opinión del narrador: Suárez “no puede ver la realidad”. Que el narrador sí puede ver, como su obra –en esto consiste una veta mayor del proyecto narrativo de Arguedas– ha de probarlo y, a ojos de ese mismo narrador, sí parece demostrarlo, según lo transparenta el balance final que puede establecerse de ese juego de contrastes.

El conocimiento e interpretación de una realidad que reclama por nuevas formas novelísticas tuvo en Arguedas –a juicio ahora del propio autor, más acá o más allá del narrador de *Raza de bronce*– quien, de manera deliberada, las condujera a su término. Una variante narrativa “indigenista” superadora del “indianismo”.²

Con la perspectiva del tiempo, podría decirse que las aspiraciones expresadas por el autor alcanzaron cabal cumplimiento. Hay publicada una extensa bibliografía crítica sobre esta obra, que en su gran mayoría afirma que *Raza de Bronce* inició la llamada novela indigenista; o como aclara, con exhibida búsqueda de especificidad, Fernando Alegría siguiendo la denominación de Pedro Henríquez Ureña, “la literatura indianista de tendencia político social” (1966: 196).³

2 La literatura indianista se aproxima al indio a través de una lente romántica, enfocando el carácter exótico de lo “autóctono americano” (Rodríguez Luis, 1980: 8). Llegó a ser parte de una variante americana con afán de imitación a Europa (Sánchez, 1981: 23). Esta aproximación exotista marca la diferencia con la novela indigenista de intención social.

3 *Aves sin nido* (1889), novela de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner, es anterior a *Raza de bronce*. Sin embargo, la crítica especializada ha dudado sobre la adscripción de esa novela andina a la corriente indigenista (Escajadillo, 2004: 131).

II. Narración en el ensayo

“Solo lo posterior explica y contiene lo anterior”

René Zavaleta Mercado

El proletariado minero en Bolivia (2011:748)

Como un conjuro, cuando se busca un término de comparación para ponderar a *Raza de Bronce*, aparece como el más obvio o el más recurrido el ensayo del mismo Arguedas, *Pueblo enfermo: Contribución a la psicología de los pueblos hispanoamericanos*, publicado en 1909 en la ciudad de Barcelona con un prólogo del crítico e ideólogo del hispanismo Ramiro de Maetzu.⁴ El subtítulo, que posteriormente fue borrado y omitido, entiende su actividad como interpretación de la historia, como una filosofía de la historia artísticamente plasmada: la Historia interpretada por el método y la vía de la historia narrativa. Cuya oportunidad coincide con un especial momento, con la emergencia de un acontecimiento de *longue durée* y perpetuada vigencia: la “cuestión indígena” simultánea a “la cuestión nacional”.⁵ La nación debe pensarse con el

Zum Felde señaló que Arguedas es el descubridor en la literatura latinoamericana del paisaje de altas cumbres y afirmó “*Raza de bronce* se levanta en el panorama histórico de la narrativa continental con la doble preeminencia de ser la primera novela telúrica americana –entre las tres o cuatro mayores de su especie, al par de ser la primera de alcanzar categoría prototípica entre las de motivación y carácter indigenista, más logradas” (Zum Felde, 1959: 259). El oportuno señalamiento del crítico e historiador de la literatura uruguaya refiere al lugar en el ciclo también conocido con el nombre de “novelas de la tierra” jalonado por las obras de José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos y Ciro Alegría, pero también Ricardo Güiraldes o Benito Lynch (Borello, 1985: 113).

- 4 La edición encuentra sus antecedentes en un folleto que el mismo autor hizo circular por Europa en uno de sus viajes cinco años antes (Sánchez, 1959: 12). Y la última revisión del libro hecha por el propio Arguedas data de 1936. “La crítica de la literatura indigenista ha gastado mucha tinta en tratar de dilucidar si el pensamiento de Alcides Arguedas continúa partiendo desde *Pueblo enfermo* afianzándose en *Raza de bronce*; o si, por el contrario, la postura ideológica es completamente opuesta entre las dos obras cuyas fechas de publicación difieren en diez años. Todas estas disquisiciones son absolutistas e inservibles. Es imposible decir que el pensamiento de Arguedas no se modificó a lo largo de diez años. También es irónico pensar que la posición ideológica del autor boliviano es antagónica en ambas obras. Por el contrario, sostenemos que existen algunos puntos que son comunes en ambas obras; mientras que en otros, Arguedas ha cambiado la focalización de su pensamiento” (Nacif, 2004: 36).

“Arguedas sufrirá una suerte de transfiguración narrativa. En esta obra denunciará los abusos perpetrados por el mestizo contra el indio, a la vez que promoverá la redención de la raza indígena, abandonando la anterior perspectiva en la que el indio constituía la fatalidad de la República a partir de la composición de un indio ideal” (Giller, 2014: 23).

- 5 Un fuerte debate, cuyo punto de partida la historiografía crítica especializada (Irurozqui, 2000; Larson, 2002; Choque, 2001) ubica en 1899, en coincidencia con el año en que se inició la Guerra Civil o Guerra Federal. El triunfo de los liberales paceños comandados

indio “que se lo verá como una raza heroica y milenaria autora de la alta civilización incaica o como raza vencida y degenerada que impide el desarrollo nacional” (Stefanoni, 2010: 9).

Pueblo enfermo, seguido en el contexto boliviano por *Creación de pedagogía nacional* (1910) de Franz Tamayo, ocupa un lugar de muy especial importancia en la serie de ensayos publicados sobre este interrogante en torno al indio que trajo al suelo altiplánico teorías sociales y psicológicas europeas.⁶ Planteamientos anteriores, como los sostenidos por Nataniel Aguirre, afamado autor de la novela *Juan de la Rosa* (1885), volvieron a la escena de la polémica pública.⁷

Pueblo enfermo es una sorprendente composición etnográfica, costumbrista y crítica que, a lo largo de trece capítulos, despliega una suerte de autoconocimiento nacional. Es registro y verificación de la decadencia y el atraso bolivianos, a la vez que programa concomitante de una potencial reversión de todos los males que, según Arguedas, aquejan a la nación.

Por la elección de su género –como ya se dijo y como de inmediato se reconoce iniciada su lectura– *Pueblo enfermo* es un ensayo y, afinando la taxonomía, resulta igualmente fácil, inmediato e inevitable adscribirlo al, por entonces, proliferante subgénero iberoamericano del “ensayo de interpretación nacional”. Sin embargo, Arguedas se vale en su composición de importantes recursos propios de la narrativa de ficción: la descripción de paisaje, el diálogo y el relato o “reportaje” novelístico de hechos y acontecimientos históricos y políticos.

por el general Juan Manuel Pando, aliados al movimiento indígena conducido por el líder aymara Pablo Zárate Wilka “el Temible”, supuso el traslado de los poderes ejecutivo y legislativo, antes asentados en la ciudad de Sucre, a la ciudad de La Paz.

En esos años aparecieron una serie de ensayos de interpretación de la realidad boliviana de distinto signo ideológico. El primero de esta serie de libros fue *La política parlamentaria de Bolivia* (1908) de Rigoberto Paredes, seguido por la novela *La candidatura de Rojas* (1908) de Armando Chirveches y los ensayos *Después de la crisis* (1909) de Luis Tejeda Sorzano y *La democracia en nuestra historia* (1921) de Bautista Saavedra.

- 6 El positivismo de Comte, Le Bon, Taine y Spencer, como así también Fichte, Darwin, Picabeta, Rafael Altamira, Joaquín Costa y Max Nordau. “La mitad de la historia del positivismo boliviano pertenece al siglo XIX. La difusión de las teorías comtianas comenzó hacia 1875... Con el triunfo del partido liberal el positivismo terminó imponiéndose en los círculos oficiales bolivianos y su influencia se hizo sentir vigorosamente en la acción gubernativa” (Francovich, 1956: 17).

- 7 El mismo año de la publicación de *Juan de la Rosa*, Gabriel René Moreno publicó, desde el exilio, *Nicomedes Antelo*, sobre la figura de un intelectual cruceño exiliado en Buenos Aires, texto en el que *a posteriori* se ha fechado el inicio del discurso de la “degeneración” en Bolivia. En el continente americano –y también en Europa– los “sociólogos positivistas” (Francovich, 1956: 45) publicarán libros con igual propósito: *El continente enfermo* (1899) del colombiano César Zumeta; *Nuestra América: Ensayo de psicología social* (1911), del argentino Carlos Octavio Bunge; *Blasón de Plata*, del también argentino Ricardo Rojas, o *La democracia en nuestra América Latina* (1911), del peruano Francisco García Calderón, entre otros.

A primera vista, el narrador del ensayo *Pueblo enfermo* sostiene un discurso argumentativo uniforme. Poco tarda, empero, el curioso lector en toparse con narraciones intercaladas que otorgan mayor animación a la tesis que el autor se propone defender, dotan de cuerpo a las ideas que defiende, ilustra o comunica:

Viajaba una vez por las breñas de Bolivia un diplomático europeo en compañía de su guía, minero de profesión e iba en busca, como todos los gringos, de una veta del precioso metal para arrancar de ella la prosperidad suya y de los suyos, por muchas generaciones. Sorprendidos por la noche y la tempestad en un paraje desierto, buscaron refugio en una cueva que por fortuna encontraron al paso. Encendieron una fogata y a su lumbre vieron brillar en el piso y en la bóveda partículas de algún metal. Y le dijo el minero, entusiasmado:

—Señor, señor ministro, el país más rico del mundo. En cualquier parte donde usted lance una palada, saltan el oro, la plata y otros metales precisos. ¡Mire usted! ... Todo eso que brilla, es oro, oro puro... —agregaba con énfasis señalando el brillo de los metales.

Y dicen que comentaba el diplomático, con terrible malicia;

—El hombre que así hablaba, vestía andrajosamente y todo en él derramaba miseria... (Arguedas, 1982: 127)

—“Alcance usted dos sillas para estos señores”— decía un obispo de Bolivia cada vez que un individuo más o menos colla entraba a su despacho. Y agregaba: “Siéntense ustedes”.

—“Señor”—decía el visitante— “Vengo yo solo, nadie me acompaña”.

—“Ya lo sé; es solamente una precaución que tomo para no olvidar que en ustedes hay siempre dos personas: la que se ve, y la que no se ve”.

Y recordando al obispo, Sarmiento decía generalizando peligrosamente:

“A los bolivianos es necesario saludarlos en plural, para que no resientan el diablo y la mentira que están detrás”. (Ibíd.: 78)

Poco después de la transmisión del mando de las puras e inmaculadas manos de Campero a las ineptas y pecadoras de Pacheco, pasada una ceremonia congresal, volvióse el fortunoso caudillo del Palacio Legislativo al del Gobierno, seguido de la turba, ebria por tanto vociferar el nombre del caído que, envuelto en una capa marchaba en dirección opuesta a la gozosa turba... Al llegar a la esquina de la plaza, la turba y el hombre se encontraron. Apartóse éste de la vereda para dar paso a aquella, y lo hizo con tan mala fortuna o tan precipitadamente, que resbaló en el mal empiedre y cayó al suelo. Al caer para no herirse extendió las manos, y con el movimiento separóse el manto de su rostro, y los que estaban cerca de él vieron, no sin asombro, que era Campero, el mandatario cesante y —¡asombraos!— no hubo uno solo que le ayudara a ponerse en pie. (Ibíd.: 143)

Los pasajes seleccionados refieren, cada uno de ellos, a tres episodios diferentes compuestos con brillo y sabor realista como enteras narraciones auto-suficientes con introducción, nudo y desenlace. Breves historias dramatizadas mediante el diálogo que sostienen los personajes y el narrador con sus lectores.

La polifonía de la voz del narrador y las voces de los personajes que protagonizan los relatos configura una textualidad autónoma. La que a su vez –pero no menos polifónicamente– es interrumpida por una nueva voz, la de otro discurso, que confirma (o resitúa) lo ya dicho desde otra nueva mirada, perspectiva y caja de resonancias.

Por momentos, el narrador (quien traslucen u opaca, según las zonas textuales, al autor) despliega sus argumentos. En otros, el propio narrador aparece como observador neutro de una trama que, además de narrar, podría inferirse que argumenta por sí sola. Un moderado –y deliberado– vaivén entre la ensayística y la novelística, sin que ello empobrezca o desdibuje, sino que, antes bien, dote de mayor vivacidad y aun nitidez a la matriz principal.

No se trata solo de una licencia retórica, una transgresión lícita pero ocasional, sino de un recurso literario que, dentro del ensayo, cumple una doble función: reforzar una conciencia histórica e instaurar un patrón de conductas sociales que conforman un programa de acción política grupal pero antes una “agencia” ética individual. De ahí la ponderación de la narrativa como vía regia para la invención de una tradición. La creación o recreación de pautas basadas en los hechos que procuran dar cuenta de valores existentes que, por medio de una constante apelación al colectivo social, son capaces de fijar una continuidad (Hobsbawm, 2012: 6-9).

III. Ensayismo y argumentación en la novela

La noticia de la trágica muerte de Manuno cundió con pasmosa celeridad en el disperso caserío de la hacienda y de los contornos, y fue recibida con un sordo encono por los peones que atribuyeron a la codicia del terrateniente y sus servidores mestizos las irreparables desgracias que sobre ellos y sus bestias se abatían, periódicamente, cada año.

En todas las casas, de todas las bocas se elevó, en secreto, un coro de anatemas contra los criollos detentadores de esas tierras, que, por tradición, habían pertenecido a sus antepasados, y de las que fueron desposeídos, hace medio siglo, cuando sobre el país, indefenso y acobardado, pesaba la ignorante brutalidad de Melgarejo.⁸

Alcides Arguedas. *Raza de Bronce* (81)

8 En la edición de 2006 se lee: “En todas las casas, de todas las bocas se elevó, en secreto, un coro de anatemas contra los criollos detentadores de esas sus tierras, que, por tradición, habían pertenecido a sus antepasados, y de las que fueron desposeídos, hace medio siglo, cuando sobre el país, indefenso y acobardado, pesaba la ignorante brutalidad de Melgarejo. Entonces, so pretexto de poner en manos...” (p. 95).

Reiteremos que fue una vez cumplidos los diez años de la publicación de *Pueblo enfermo* cuando apareció *Raza de Bronce*, como logrado drama de las costumbres y de la historia de una comunidad indígena. Y recapitulemos que solo mucho más tarde la crítica y los lectores reconocieron a esta novela como la primera ficción indigenista de Bolivia y del continente.⁹ En esta simple y repetida constatación cobran relieve algunos motivos importantes. Ante todo, la concepción de la novela de costumbres para representar el sostenido itinerario del drama andino, y su interpretación como la actividad de la literatura que, a la vez, entiende a la historia desde una perspectiva filosófica. Que Arguedas (d)escribe con “una variada herencia de corrientes literarias en boga: realismo, naturalismo, modernismo, costumbrismo” (Rodríguez y Monasterios, 2002: 109).

En cuanto a estructura externa, *Raza de bronce* está dividida en dos libros de desigual extensión. El primero, “El Valle”, de seis capítulos; el segundo, “El yermo”, de catorce. En el primer libro se despliega la lucha del hombre contra la naturaleza durante el viaje obligado que realizan tres indios –Agiali, Quilco y Manuno– desde su lugar natal altiplánico hasta el valle; ajena, alienante geografía que se cobrará la vida de Manuno. El segundo libro narrada en orden horizontal y cronológico, la lucha del hombre contra el hombre, de los indios y los blancos/cholos en la hacienda de los Pantoja.¹⁰

El desarrollo de la trama descansa en el amor entre Wata-Wara y Agiali, brutalmente destruido por la violación y muerte de la hermosa joven india por Pablo Pantoja, hijo del dueño de hacienda, y por sus amigos.

La tragedia marca el clímax de la explotación ejercida por el hacendado *q'ara* sobre la comunidad india a la que pertenecen los jóvenes Agiali y Wata-Wara y en consecuencia los indios se sublevarán. No habrá justicia: solo venganza. El sabio anciano, Choquehuanka, proclama:

Únicamente repito: si quieren que mañana vivan libres sus hijos, no cierren nunca los ojos a la injusticia y repriman con inexorable castigo la maldad y los

9 La base de la novela *Raza de Bronce* se encuentra en el breve relato del mismo Arguedas, *Wata-Wara*, publicado en Barcelona en 1904.

10 En la novela hay una desviación del tronco de la acción principal debido a las historias intercaladas. En “El valle” son tres: la de la mazamorra; la del sobrenombre de Kesphi y la de la caza de cóndores por parte del hijo de la hacienda donde se alojan los indios puneños. En “El yermo”, dos: el último levantamiento indígena en la hacienda; y, el remedio de Chulpa, la vieja bruja, para Quilco, que integró el grupo que fue al valle. También se suma la leyenda “La justicia del Inca Huianda-Capac”, redactada por Suárez, uno de los amigos del joven hacendado Pantoja. El momento de la ficción es la época del Imperio Incaico anterior a su división y a la llegada de los españoles. En la hacienda de Pantoja, donde Suárez la escribe y la lee a sus amigos, estallará la sublevación de los indios ante las injusticias sufridas por parte del hacendado.

abusos; si anhelan la esclavitud, acuérdense entonces que tiene bienes y son padres de familia...Ahora elijan ustedes. (240)

Durante el transcurso de la entera narración se suceden episodios de la vida cotidiana altiplánica boliviana. Abunda la escena pastoril con cierto matiz bucólico, el final de un entierro, el compromiso y rapto fingido de la novia; abundan las bodas, las procesiones, los rituales del comienzo de la siembra y el cambio de “Hilicata”, no faltan, siquiera, las vistosas ofrendas al lago Titicaca en sonoro lenguaje modernista, una estética que Arguedas ha hecho plásticamente la suya.

La sucesión ficcional de los episodios que rodean al argumento narrativo sostiene y sirve de eje a una de otro modo cambiante, tornasolada ilustración poética a través de la figura del narrador. Que sería omnisciente si no fuera explícita su propia alienación respecto al mundo indígena, que no renuncia a iluminar desde el interior y admite que es una operación literaria. Arguedas ya había buscado justificar y fundar su ensayo *Pueblo enfermo* en un discurso argumentativo a primera vista uniforme. Y este carácter argumentativo cobra presencia en el desarrollo de la historia novelada que sostiene a *Raza de bronce* como novela de tesis:

Un pasaje significativo:

(Suárez) –Si yo tuviera una hacienda sería el primer amigo de mis colonos.

Y ante la pregunta de Pantoja molesto por las observaciones de su huésped, le apura a demostrar que conoce al indio, Suárez responde:

...–Es un hombre como los demás; pero más rústico, ignorante, humilde como el perro, más miserable y humilde que el mujik ruso, trabajador, laborioso, económico. (188)

De manera inmediata responde Pantoja:

–Estás repitiendo todas las majaderías de quienes se dan por defensores del indio, sin conocerlo bastante, de lejos, por pura sentimentalidad, por snobismo, por lo que quieras en fin... Tú no conoces al indio por dos razones principales. La primera porque apenas hablas su idioma; la segunda, porque nunca has sido propietario. Y todos los generosos defensores de la raza se te parecen. Todos hablan de memoria, y esos doctores cholos que con razón te escaman, hasta discuten con brillo, porque tienen a mano un recurso que siempre produce maravillosos efectos: elevar a voz en defensa de los oprimidos, invocar las eternas teorías de la igualdad, justicia y otras zarandanzas de la misma hechura. Pero habla con los patrones y propietarios, con aquellos que andan en íntimo contacto con los indios y no habrá uno, uno solo... ¿entiendes? uno solo, te digo, que no

te jure que no hay raza más difícil, más cerrada a la comprensión y a la simpatía, más perversa, más solapada, más imposible que esta gran raza de los incas del Tahuantinsuyo. Los indios son hipócritas, solapados, ladrones por instinto, mentirosos, crueles, vengativos. En apariencia son humildes, porque lloran, se arrastran, besan la mano que los hiere, pero ¡ay, de ti, si te encuentran indefenso y débil! Te comen vivo...

—¡Esto es natural, correcto, legítimo! Le interrumpió con igual vivez Suárez-Porque el blanco desde hace más de cuatrocientos años no ha hecho otra cosa que vivir del indio, explotándolo, robándole, agotando en su servicio su sangre y su sudor...

—Será como dices...pero ahora ya es otro el problema, este es nuestro problema boliviano, el más grande de todos. Ahora el indio sabe, como tú dices, que del blanco no puede conseguir nada y se estrella contra él indefectiblemente el día en que le pongamos al indio escuelas y mentores, ya pueden tus herederos estar eligiendo otra nacionalidad entonces la vida no les será posible en estas alturas. El indio nos ahoga con su mayoría (189)¹¹

... La miseria del mundo no tiene lugar en el mundo porque es miseria del miserable, en tanto la del ruso es solo miseria del hombre, susceptible a veces de cambiar. La del indio no cambia nunca, siervo nace y siervo muere... (190)

Pantoja retruca:

años de años puedes darles predicamento de las nuevas máquinas agrícolas, de los abonos químicos... Al contrario, serán los primeros en oponerse a que hagas ninguna innovación. Preguntas tú por qué son pobres los indios...Porque pagan fiestas a menudo; son alcaldes, maestros, mayores, alféreces, y en cada uno de estos cargos gastan todos sus ahorros hasta quedar en la miseria o te digo sinceramente, los odio de muerte, y ellos, me odian a morir... La lucha no acabará hasta que una de las partes se de por vencida ... (191)¹²

Los personajes que sostienen la animada conversación, el debate argumentativo, pertenecen a igual, parejo status social. Son un hacendado y un intelectual. Ofrecen, contrapuestas, una visión “lírica” y otra “práctica” de la misma experiencia. La cuestión en disputa, por detrás de la discusión sobre la naturaleza étnica, cultural, y aun psicosocial del indio, radica en la legitimidad de los títulos de propiedad y posesión de la tierra. El contenido del diálogo es intelectual y estrictamente lógico, pero la voluntad de expresión es tan viva que rompe los marcos propios de las fórmulas de argumentación

11 En la edición 2006 “...estás repitiendo, como disco de fonógrafo, todas las majaderías de quienes se dan por defensores del indio, sin conocerle bastante, de lejos, por pura sentimentalidad, por snobismo, por lo que quieras en fin” (p. 221).

12 En la edición 2006: “Años de años pueden estarles predicando las ventajas de las nuevas máquinas agrícolas, de los abonos químicos...” (p. 224).

lógica y teórica. Sustituye lo que falta por el logrado efecto de espontaneidad de los términos de la conversación que sostienen Suárez y Pantoja.

Dicho de otro modo, son las cambiantes voces de la argumentación contrapuesta las que resuenan en un momento histórico dado, políticamente situado. Pero el hecho de que están insertadas en la novela las redime de aparecer como sentencias desprendidas de sus personajes y de sus destinos.

En la alternancia de las “pruebas” ofrecidas de uno y otro lado se examina e ilumina al tema alternativamente desde dos perspectivas, a la vez que progresivamente se intensifica y se lo circunscribe. El narrador –que da cuenta del diálogo– lo sostiene en la unidad de su persona evitando así todo efecto de tomas inconexas y momentáneas.

El diálogo es un diálogo entre “blancos” que aun resumido resulta revelador de cómo pensaba Alcides Arguedas en 1919 respecto a los extremos y las alternativas de “nuestro problema boliviano”. No solo el autor, no solo este autor: también la sociedad liberal de la época “que en su desconocimiento del pasado indio del país, homogeneizaba bajo el gran rótulo de Tahuantinsuyo, a culturas tan diversas como la quechua y la aymará” (Rodríguez y Monasterios, 2003: 106). Los hombres que debaten no son excelsos ideólogos sustraídos de toda conexión con el curso diario de la vida. Son personajes, actores de una narrativa de ficción, sujetos a circunstancias mediocres, dependientes de ellas en lo exterior, y hasta internamente.

No es difícil advertir la interrupción del melodrama dirimido entre la virtud y el vicio que parece regir el universo de la ficción epocal arguediana.¹³ Pero se sobrepone una voluntad política directa que busca dar cuenta de “la realidad” que rebasa los límites de la representación narrativa y se sostiene en la argumentación propia del discurso ensayístico.

La deliberada composición del ensayo y la novela de Alcides Arguedas descubre –y nos descubre– de manera paralela que las fronteras entre los modos de enunciación entre ambas obras y ambos géneros se vuelven más, y no menos, porosas y permeables.

Por detrás no resulta difícil, entonces, reencontrar una impostación y actitud características del propio Arguedas, latentes o manifiestas no solo ante los temas de su propio arte sino ante los problemas del mundo nacional y circundante. Lo simplemente literario, parece sugerir la práctica artística arguediana, limita el juicio y empobrece la vida. El aislamiento de lo estético es, a la larga, estrecho y mezquino. Entre las razones de su prolongado éxito seguramente se cuenta el hecho de haber encontrado la manera de expresar el gusto del público letrado. Y una certeza de los tiempos que en su remolino corroerán veloz,

13 “El melodrama fue el modo narrativo preferido por los escritores latinoamericano de fin de siglo debido a su flexibilidad para narrar cuestiones del deseo y sus excesos en sociedades inestables en flujo” (Paz Soldán, 2006: XIX).

irreparablemente los estamentos genéricos de la literatura, el arte y la cultura, y, mucho más lentamente, mucho más hondamente, los sociales.

Bibliografía

Albarracín, Juan (1979). “La tesis de *Pueblo enfermo*” en Baptista Gumucio, Mariano: *Alcides Arguedas*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Alegría, Fernando (1966). *Historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones Andra.

Arguedas, Alcides (1982). *Pueblo enfermo*. La Paz: Editorial Juventud.

— (1966). *Raza de bronce*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo.

— (2006). *Raza de bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

— (1980). *Historia de mis libros o el fracaso de un escritor*. La Paz: Puerta del sol.

Borello, Rodolfo (1985). “Arguedas. *Raza de bronce*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. n°. 417. Madrid: Instituto de la Cooperación.

Choque Chanqui, Roberto (2001). “Nacionalismo Boliviano” en D. Cajías, M. Cajías, C. Jonson e I. Villegas (comps.) *Visiones de fin de siglo. Bolivia y América Latina en el siglo XX*. IFEA, Coordinadora de Historia-Embajada de España en Bolivia: La Paz, pp. 85-116.

Escajadillo, Tomás (2204). “*Aves sin nido ¿Novela indigenista?*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima -Hanover. Año XXX, n°. 59.

Francovich, Guillermo (1956). *El pensamiento boliviano del siglo XX*. México: FCE.

Giller, Diego (2014). “La cuestión étnica en disputa. Tres interpretaciones sobre lo indio en Bolivia”. *Corpus* Vol. 4, n°. 1. <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/784> ; DOI:

Irurozqui, Marta (1994). *La armonía de las desigualdades. Elites y conflictos de poder en Bolivia 1880-1920*. Cuzco: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

Meléndez, Concha (1961). *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)* Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

Hobsbawm, Eric(2012). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Larson, Brooke (2002) Indígenas, élites y Estado en la formación de las repúblicas andinas. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú-IEP.

Nacif, Marcela (2004). “Raza de bronce de un pueblo enfermo y el problema del indio”. *Cuadernos del CILHA*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181715657006.pdf>

- Paz Soldán, Edmundo (2006). "Prólogo". *Raza de bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rodríguez, Luis. (1980). *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista desde Clorinda Matto de Turner a José María Arguedas*. México: FCE.
- Rodríguez, Rosario y Monasterios, Elizabeth (2003). "Indiscreciones de un narrador: *Raza de bronce*". Paz Soldán, Alba María (coord.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Hacia una geografía del imaginario*. La Paz: PIEB:
- Sánchez, Luis Alberto (1959). "Prólogo" a Arguedas, Alcides. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- ____ (1981). *Indigenismo e indianismo en la novela peruana*. Lima: Mosca Azul.
- Steffanoni, Pablo (2010). *Qué hacer con los indios y otros traumas irresueltos de la colonialidad*. La Paz: Plural editores.
- Zavaleta Mercado, René ([1974] 2011). *El proletariado minero en Bolivia*. La Paz: Plural editores.
- Zum Felde, Alberto (1959). *Índice crítico de la literatura latinoamericana. La narrativa*. México: Guaranía.

**Pusilánime, poeta y antropólogo:
la actuación de Alejandro Suárez en
Raza de bronce (1919), de Alcides Arguedas**

Timid, poet and anthropologist, the role of Alejandro
Suárez in *Raza de bronce* (1919), by Alcides Arguedas

Juan Carlos Orrego Arismendi¹

Resumen

El estudio de la novela indigenista ha destacado la oposición entre indios y sector dominante, a riesgo de no advertir la complejidad que conforma cada una de esas entidades. En *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, entre los hacendados no solo hay explotadores y defensores del indio, sino un antropólogo. Ese rol corresponde a Alejandro Suárez, quien se interesa por los aymaras de Kohahuyo al punto de dirigirles preguntas etnográficas especializadas. Algunos elementos de la evolución literaria que va de *Wuata Wuara* (1904) a *Raza de bronce* sugieren un sentido para la aparición del personaje, ligada incluso a la intención de reflexionar sobre la antropología.

Palabras clave: Alcides Arguedas, *Raza de bronce*,
antropólogos en la literatura, novela indigenista.

¹ Juan Carlos Orrego Arismendi es antropólogo y doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia. Allí mismo se desempeña como profesor del Departamento de Antropología y como miembro del Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio (GIGP). Entre sus publicaciones recientes se cuentan los libros *Indios de papel. Aproximaciones a la novela de tema indígena en Antioquia* (2020) y *Antropólogo de poltrona* (2018), así como varios artículos sobre la novela colombiana de tema indígena.

Abstract

The study of the Indigenist novel has highlighted the opposition between American Indians and dominant groups, at the risk of not noticing the complexity that each one of these entities makes up. Among the property owners of Raza de Bronce (1919), by Alcides Arguedas, there are not only exploiters and defenders of the Indians, but an anthropologist. That role corresponds to Alejandro Suárez, who is interested in the Aymaras of Kohabuyo to the extent of addressing ethnographic specialized questions to them. Some elements of the literary evolution that goes from Wata-Wara (1904) to Raza de bronce suggest a sense for the appearance of the character; linked even with the intention of reflecting on anthropology.

Keywords: Alcides Arguedas, Raza de bronce, anthropologists in literature, Indigenist novel.

FeFecha de recepción: 22 de agosto 2020

Fecha de aceptación: 18 de septiembre 2020

1. Comprensión dualista de la novela indigenista

Hace cuatro décadas, el estudio de la novela indigenista recibió un aporte teórico que marcó un hito: el concepto de *heterogeneidad* con que el crítico peruano Antonio Cornejo Polar definió no solo la entraña formal de la obra —compuesta por un molde narrativo épico que recibe el influjo de los modos narrativos del referente indígena, entre ellos la perspectiva mítica—, sino, también, la realidad social escindida que esa novela pretende representar: un sector moderno, capitalista y urbanizado, cuyos letrados pretenden “dar razón” de un mundo ancestral y agrario dominado por una concepción mágica del mundo (Cornejo Polar, 2005: 36). El crítico, como fue perceptible en su ya canónico trabajo *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1980), puso especial énfasis en el carácter dual de esa diferenciación, al punto de distinguir una situación estructural en la que, más que los contenidos, importa la posibilidad de establecer la oposición. Escribió:

Ciertamente la magnitud y hasta la naturaleza de esta distancia entre lo indígena y su expresión indigenista pueden cambiar históricamente, tanto en el ámbito de la realidad (por ejemplo, a través de la paulatina integración que deriva del perfeccionamiento de la red vial) cuanto en lo que toca a su conceptualización (en tanto se le puede interpretar como una quiebra entre feudalidad y capitalismo o entre dos polos desigualmente desarrollados en una sola estructura

capitalista), pero en ningún caso puede desaparecer. Si esto sucediera, en un hipotético futuro de integración nacional, el indigenismo perdería de inmediato su base de sustentación. (Ibíd.: 35)

Es evidente que en ese dibujo se acomoda no solo la novelística peruana examinada por Cornejo Polar, sino el amplio corpus del indigenismo andino y, en general, hispanoamericano, en el que la sociedad capitalista está representada por una clase dominante de hacendados, a veces aristócratas, que explota *in extremis* a una comunidad indígena que es sierva en las tierras que antaño fueron suyas. En la novela que aquí nos interesa, *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, esa disposición es evidente: sobre la expoliada comunidad de Kohahuyo se impone la violencia de Pablo Pantoja, el heredero de una clase terrateniente cuya hacienda, situada en lo que antes fueran territorios ancestrales, le ha sido concedida por componenda política.

Con todo, en el planteamiento dualista de Cornejo Polar cabe el riesgo de que no sean perceptibles las contradicciones que, en una escala más reducida, cada uno de los sectores en pugna, aparentemente homogéneo, alienta. No se pierda de vista, por ejemplo, que en el seno de la clase dominante de *Raza de bronce* se establece una oposición fundamental entre el cruel Pantoja y uno de sus amigos: el poeta Alejandro Suárez, quien parcialmente, y en virtud del interés que le merece la vida indígena que pretende defender –así sea nada más que retóricamente–, llega a asumir una actitud antropológica. Rodolfo A. Borello, en un trabajo publicado un lustro después de la aparición del libro de Cornejo Polar, suscribe la interpretación más esquemática del dibujo social plasmado en la novela de Arguedas y no repara en las diversas actitudes frente a los indios que son palpables entre los hacendados o “patrones” que se dan cita en Kohahuyo; concluye que se trata de “personajes planos y algunos, burdamente simples (los malos: el administrador, los patrones, el cura, etc.). Se trata casi siempre más de tipos que de individuos. Aquí debe decirse que Arguedas maneja el mismo esquema que ya aparecía en su ensayo: los mestizos son todos malos (*kharas*), y los blancos tocan lo abyecto” (Borello, 1985: 118).

Es mucho más fino el análisis propuesto, para *Raza de bronce*, por Alan Javier Antezana y Leonardo Bacarreza, quienes con todo apuestan por una comprensión dualista de la novela, proponen una interpretación que dista de ser esquemática. A su juicio, la obra está estructurada por una “lógica oposicional” (Antezana y Bacarreza, 2006: 6) que no solo dispone el contraste entre un sector hegemónico y otro subalterno –a cuyo señalamiento suele reducirse buena parte de la crítica–, sino, también, el de otros elementos de la trama y el discurso: el viaje al valle y la estadía en el altiplano, el crepúsculo del inicio y el amanecer del desenlace, la violencia ofensiva de los patrones

y la violencia defensiva de los aymaras, entre otras dicotomías. De hecho, el último par señalado puede aducirse como evidencia de que de fondo hay una conformación estructural, toda vez que es visible el gesto hacia la mediación que, por fuerza, incuban las contradicciones: de ser los adversarios sociales, hacendado e indio se encuentran en el hecho de ser comunidades violentas, apenas diferenciadas por sus móviles. De la misma manera, los colores y formas del paisaje, descritos en el primer capítulo en contraste abrupto, aparecen, en las últimas páginas, como rasgos pertenecientes a una misma serie de gradaciones. Para Antezana y Bacarreza es claro que, lejos de tratarse de un síntoma que deba ser denunciado, las oposiciones conforman una estrategia narrativa necesaria en la novela, y de ahí su interés por separarse de la tendencia exegética: “la crítica literaria recurre todavía a un tipo de trabajo ‘posicional’, vale decir que, en lugar de abordar simultáneamente a los términos en conflicto, se supone asumir a uno solo de los elementos –el indígena–, mientras que el otro se presenta como eje problemático y no como opuesto requerido” (ibíd.: 11). Es claro que esta apreciación denota una comprensión justa de la mencionada tesis de Cornejo Polar, toda vez que, para él, el planteamiento heterogéneo no es un defecto ideológico del indigenismo sino un elemento constituyente.

La asunción dualista del concepto de heterogeneidad todavía puede chocar con otros problemas. Bastaría considerar, por ejemplo, los casos de novelas en que se verifica un tránsito sentimental o moral del mismo personaje explotador hacia una ligazón afectiva o una conciencia étnica solidaria, tal y como ocurre en dos novelas ecuatorianas: *Plata y bronce* (1927), de Fernando Chaves, en la que el hacendado Raúl trueca su deseo de abusar de la longa Manuela por un sentimiento de respeto por su coraje y luego por una obsesión muy parecida al amor, a la postre –es verdad– malogrado en violación; y *Cholos* (1938), de Jorge Icaza, cuya trama depara para el maestro blanco, el hijo bastardo del patrón y el indio serrano una alianza basada en su anhelo revolucionario. Sin embargo, a pesar de las sugerencias que emanan de esos planteamientos de evolución de los personajes, en este texto nos concentraremos en el caso boliviano de marras: la presencia de un antropólogo en el seno de la coyuntura indigenista, un caso poco común en el corpus del subgénero. La temprana y canónica novela *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner, había planteado la escisión de los blancos en defensores y explotadores del indio de una manera más o menos simple, por no decir plana: tan es así que, por ejemplo, ni Lucía ni Fernando Marín reivindicar el derecho a la propiedad de la tierra de los indígenas que procuran defender, por no mencionar que ni siquiera se empeñan en conocer a fondo una realidad étnica que apenas juzgan bajo el prejuicio del atavismo. Ellos son defensores del indio en un sentido apenas genérico, virtualmente sin contenido.

El orden de cosas que se observa en *Raza de bronce* bien puede estimarse como la manifestación temprana de un sistema complejo de posiciones y actitudes de los personajes. Más allá de que, como queda dicho, la presencia de Alejandro Suárez problematiza la visión tradicional de un universo escindido radicalmente en dos mitades humanas –los indios buenos y los patrones malos–, los rasgos antropológicos de su actuación sugieren algo así como una posición mediadora: un blanco que quiere penetrar, para comprenderlo, en el mundo aymara. No es un punto de vista común en la novela indigenista, o por lo menos no hasta 1919, toda vez que antes, como acabamos de decir, *Aves sin nido* había concretado su acercamiento entre los universos sociales sobre la base de la solidaridad, no del interés por la cultura del otro. Roberto González Echevarría, quien ha estudiado los compromisos entre la narrativa latinoamericana y otros discursos disciplinares, tiene para sí que la antropología dejó sentir su influjo en el siglo XX. Algunas novelas, como *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, y *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, proceden por mimesis del discurso antropológico, ya sea que incorporen un discurso presuntamente etnográfico o que imiten contenidos o perspectivas provenientes del estudio de los mitos (González Echevarría, 2000: 28-45). El crítico cubano ve en la obra de Gallegos –quien recorrió el llano por su propia cuenta y estudió algunas obras etnográficas sobre la región previamente a la escritura de su obra cumbre (ibíd.: 197-198)– una de las primeras manifestaciones de esa mimesis antropológica. Por tal razón, no puede negarse lo singular que resulta el que un personaje como Suárez aparezca en *Raza de bronce*, esto es, una década antes de la publicación de *Doña Bárbara*.

2. Alejandro Suárez, antropólogo

En el séptimo capítulo del libro segundo de *Raza de bronce* se relata la llegada de Pablo Pantoja a su hacienda de Kohahuyo. Lo acompañan cuatro amigos que, cabe suponer, residen en La Paz: Pedro Valle, José Ocampo, Luis Aguirre y Alejandro Suárez. El narrador omnisciente se interesa particularmente por este último, prueba de lo cual es que lo describa en primer término –incluso antes que al patrón Pantoja– y con especial morosidad; las palabras exactas de esa presentación son estas:

El uno, el de la cabeza rota, llevaba trazas de ser el Benjamín del grupo. Sus ojos cenicientos tenían un mirar triste y apagado; llevaba el cabello en forma de melena, acicalado el bigotillo y no tenía sombra de pelo en la barba. Llamábase Alejandro Suárez, y sus aficiones a libros, papeles y cosas de escrituras hacíanle pasar por poeta en la ciudad. Hijo único de un acaudalado minero, había estu-

diado leyes en Chuquisaca, de donde procedían sus padres, y llenaba los ocios de su vida inútil publicando gratis sus versos y sus escritos sin ambiente ni color en los periódicos de Sucre y La Paz. (Arguedas, 1996: 219)

Por más que se reconozca que Suárez es un vástago de la aristocracia minera, algunos de sus rasgos lo particularizan hasta distanciarlo del tipo del patrón: se le ve como un niño –es un benjamín imberbe–, a diferencia de Pantoja, a quien en las primeras líneas de su descripción se le muestra como un hombre maduro, vigoroso e indolente: “era un mozo como de treinta años de edad, alto, moreno, y de recia contextura. De sus padres había heredado un profundo menosprecio por los indios, a quienes miraba con la natural indiferencia con que se miran las piedras de un camino” (ibíd.: 219). De los otros amigos, introducidos de modo global y difuso, se dice apenas lo que hace falta para alinearlos con Pantoja, a quien “se parecían”, toda vez que “eran patrones” y, ante los indios, se tenían por “seres infinitamente superiores, de esencia distinta” (ibíd.: 219). Suárez, mientras tanto, lee libros y escribe versos que publica sin afán de lucro, pero, más importante que eso –porque, a fin de cuentas, luego se sugerirá que sus amigos han leído a Gorki (ibíd.: 274-275)–, está marcado con la tristeza, un rasgo que Alcides Arguedas –y con él una pléyade de ensayistas y novelistas latinoamericanos– reconoce como distintivo del carácter indígena. En efecto, el segundo capítulo de la temprana *Wuata Wuara* (1904), concentrado en la caracterización de los hábitos y psicología del indio aymara, establece que este no solo descubre muy pronto que “la vida es triste”, sino que traduce su relación con la naturaleza en un sentir melancólico que encuentra especial expresión en la música (ibíd.: 370). Esa imagen queda ratificada en *Pueblo enfermo* (1909), donde se reescriben varios párrafos de *Wuata Wuara* y cuya conclusión sobre el psiquismo indio establece que se trata de una estirpe “sumisa, resignada, triste”, pasiva frente a la explotación a que la someten hacendados, funcionarios públicos e Iglesia (Arguedas, 1979: 18).²

2 El Colombia, la idea de la tristeza como característica del temperamento nativo quedó plasmada de modo bastante explícito en la conferencia-ensayo “La melancolía de la raza indígena” (1927), de Armando Solano. De la influencia que la obra ficticia y sociológica de Alcides Arguedas haya podido tener sobre esa concepción –una de cuyas tesis es que la tristeza proviene de haberse habituado el indio a ver como inevitable la pérdida (Solano, 1935: 22-23)– habla la buena relación personal entre el escritor boliviano y el ensayista colombiano. Se sabe que en la época en que Arguedas fue Ministro Plenipotenciario de Bolivia en Bogotá (1929-1930), Solano se dirigió a él con la confianza suficiente como para pedirle información sobre su vida en Europa, donde el colombiano pensaba radicarse; y luego, una vez allá, publicó un artículo del boliviano en la revista colombo-belga *Ulenpiegel* (Arguedas, 1983: 71-72, 234).

En esa circunstancia, apenas sorprende que Suárez tome distancia de sus compañeros cuando estos asumen actitudes de desprecio, denigración o vejación de los nativos de Kohahuyo. De hecho, la primera vez que se manifiesta esa diferencia precede a la presentación formal de los personajes por parte del narrador. El lector, quien apenas sabe que el patrón ha llegado a la hacienda junto con un grupo de amigos, escucha a uno de ellos protestar por las maneras brutales con que Pantoja castiga a los indios que pretendían recibirlo con un homenaje musical: “—¡No seas loco!... —le gritó con angustia el joven de la cabeza magullada y poniéndose de pie—. ¿Por qué les pegas, si ellos no tienen la culpa?” (Arguedas, 1996: 217). El narrador se refiere al incidente causado por la estridencia de la ejecución musical, causa de que se espantaran los caballos de los viajeros, dando Suárez en tierra. Sin embargo, se advierte la necesidad narrativa de esa caída: el joven, de quien no se sabe aún su nombre, queda marcado con una herida en la cabeza, y gracias a ello, cuando se opone a Pantoja, puede hacerlo como un personaje diferenciado. Tras otras intervenciones humanitarias del mismo talante, la actitud de Suárez de rechazar la violencia contra los indios tendrá su clímax cuando renuncie a participar en la violación y asesinato de Wata-Wara. En ese momento opta por separarse del grupo, en correspondencia con la separación discursiva que ya antes, en el pasaje de la presentación, había mediado entre él y los demás personajes: “Yo no me quedo a ver esto —dijo Suárez a sus amigos, que se alejaban llevándose a la moza” (ibíd.: 314).

Lo interesante del humanitarismo de Suárez es que se concreta en actuaciones o ideas especializadas, y no tanto en el ámbito del indigenismo cuanto en el de la antropología, una apuesta bastante temprana para la época de aparición de *Raza de bronce*, cuando la ciencia del hombre apenas había sido profesionalizada en México, si se piensa en el contexto hispanoamericano. Porque, en cuanto a su pensamiento indigenista, Suárez no se muestra bien documentado: en una discusión que sostiene con Pantoja y los demás visitantes de la hacienda a propósito del manejo y trato que el patrón da a los indios de Kohahuyo, su intervención no es particularmente “airosa”, según apunta el mismo narrador, quien luego consigna que su personaje era de los que reducían la defensa del indio a “un tema fácil de literatura” (ibíd.: 275, 295). Para el poeta, lo que urge es ser amigo de los colonos indios, hacerlos aliados del patrón, y dice estar de acuerdo con que se los eduque —se los alfabetice— para que reclamen sus propios derechos. Pero esa idea va en contravía del pensamiento indigenista andino de principios del siglo XX, representado en buena parte por la prédica exaltada de Manuel González Prada, quien en 1904 desestimó las cruzadas educativas y la exhortación a la piedad, convencido de que la única reivindicación posible del indio era su restitución económica, la cual habría de conseguirse solo por vías de hecho;

escribió el anarquista limeño: “Al indio no se le predique humildad y resignación sino orgullo y rebeldía. (...) En resumen: el indio se redimirá merced a su esfuerzo propio, no por la humanización de sus opresores” (González Prada, 1972: 190). De esa tesis, si no su personaje, al menos sí se apropió el novelista boliviano: no otro significado tendría un desenlace en el que, llenos de “la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores” –la expresión es nuevamente de González Prada (ibíd.: 190)–, los habitantes de Kohahuyo queman la casa patronal y dan muerte a sus victimarios. De hecho, el mismo Pantoja intuye el pandemónium que le espera, pues, con mayor lucidez que la mostrada por el candoroso Suárez, admite que, de lo que se trata, es de una pugna de clases que solo habrá de resolverse por la fuerza: “Yo, te digo sinceramente, los odio de muerte, y ellos me odian a morir. Tiran ellos por su lado y yo por el mío, y la lucha no acabará sino cuando una de las partes se dé por vencida” (Arguedas, 1996: 276).

Mucho más definida es la actuación de Suárez como antropólogo, así sea de modo *amateur*. Desde su llegada a la casa patronal actúa con la decisión del trabajador de campo: mientras sus amigos deciden no salir por coquetear con la hija del administrador, el poeta sale a las parcelas para observar la siega, pues “anhelaba recoger notas de colorido local para componer algún trabajo” (ibíd.: 226). Es verdad que, a la postre, no sabe apreciar esa faena, y que lo que acaba escribiendo es una leyenda de tema incásico con ribetes modernistas; pero también lo es que, con el paso de los días, encuentra la manera de barruntar por los asuntos de la cultura. De modo analéptico, el lector se entera de que Suárez había elevado verdaderas preguntas etnográficas a los indios de Kohahuyo; uno de ellos, en conversación con un vecino sobre las intervenciones humanitarias del poeta frente a los desafueros del patrón, comenta: “El otro día [Pantoja] le dio con un palo a mi hijo mayor, y acaso habría concluido con él si no se hubiese interpuesto ese joven flaco que siempre nos está preguntando cómo nos casamos, quiénes son nuestros abuelos, de dónde venimos, y otras cosas raras” (ibíd.: 240). Bien se ve que no se trata de preguntas generales formuladas al azar: son preguntas especializadas, dirigidas a obtener datos sobre el sistema de parentesco, conformado, entre otros elementos, por reglas de matrimonio, y referido siempre a genealogías específicas. Suárez también abarca las costumbres y la experiencia religiosa en su programa de indagación etnográfica, al cual se entrega con asiduidad a pesar de la reticencia con que lo reciben los colonos: “Los indios ya le conocían; y no bien los perros ladraban anunciando su visita, recibíanle con disgusto pero sin hostilidad (...); pero se negaban obstinadamente a satisfacer sus preguntas sobre sus hábitos y creencias, alegando no saber nada de nada, recelosos y sentidos” (ibíd.: 296). No deja de ser significativo que, en ese pasaje, Suárez asuma el estatus del estorbo tolerado –un “mal necesario”–

con que, casi paralelamente a la publicación de *Raza de bronce*, el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski identificó al etnógrafo que se sumía en la vida cotidiana indígena (Malinowski, 2001: 48).

También logra saberse que el poeta se interesa por los “detalles” aportados por las fuentes primarias de la etnohistoria andina; en concreto, la obra escrita del Inca Garcilaso de la Vega y del padre Blas Valera (Arguedas, 1996: 294). Aunque el narrador desestima esa tarea en razón de que había sido emprendida “ligeramente” y de que resultaba “pesada” para quien tenía una vena más literaria que historiográfica (ibíd.: 294), lo cierto es que, en el caso de la obra del cronista cusqueño, Suárez revela haberla leído con atención: en un episodio de cacería con sus amigos, apela al “testimonio del inca Garcilaso” para documentar el hecho de que en el lago Titicaca había especies de aves como garzas, ibis, gansos, flamencos, espátulas, patos y zambullidores (ibíd.: 264-265). En efecto, en el libro octavo de los *Comentarios reales de los incas* (1609), Garcilaso menciona las garzas, patos, flamencos y otras aves parecidas a las cigüeñas que se encuentran en los “ríos y lagos del Perú” (De la Vega, 1985: 193).³

De acuerdo con Richard Ford, las lecturas y preguntas especializadas de Suárez no son más que un trabajo previo a la escritura del texto literario –la leyenda de tema incaico– con que el poeta entretiene sus días en la hacienda de Pantoja; investiga, según el crítico, para “alcanzar cierto grado de autenticidad” en lo que no es más que una “obra literaria”, toda vez que Suárez tendría como costumbre forjar leyendas históricas, al estilo de Ricardo Palma (Ford, 1978: 313-314). Es innegable que la historia de Collaguaqui que Suárez compone y pretende leer a sus amigos es una pieza ficticia, pero la clara conciencia que él muestra tener sobre ello –dice que se trata de una de sus “mejores leyendas” (Arguedas, 1996: 296)– da a entender que, quizá, no esté relacionada forzosamente con sus pesquisas etnográficas. Porque, ¿qué vinculación tendría el cuento con las preguntas que Suárez ha hecho previamente a los indígenas de Kohahuyo? ¿Cómo podrían las costumbres de unos aymaras plebeyos alimentar un relato sobre los días de la nobleza inca? Mientras que el joven paceño ha interrogado a los habitantes de Kohahuyo sobre cómo se casan y quiénes fueron sus abuelos –una cuestión dirigida al sistema del parentesco–, la leyenda trata de un hombre que no está interesado

3 El lector de este artículo podrá juzgar si es casual el hecho de que el personaje poeta de *Raza de bronce* lleve el mismo apellido que, al nacer, le fue asignado al autor de los *Comentarios reales de los incas*, cuyo nombre original fue el de Gómez Suárez de Figueroa. Al respecto, quizá convenga tener en cuenta que la hija del administrador Troche se llama Clorinda, igual que la autora de *Aves sin nido*, y que el cura –en esta novela de abierta crítica a la actitud complaciente de la Iglesia frente a los abusos de los hacendados– lleva el apellido Pizarro.

en casarse y que prefiere ceder su novia al Inca Huaina-Capac, sin que logre saberse nada del abolengo de la muchacha y, ni siquiera, de su falaz prometido. Pero, aun si se supusiera que el único interés de Suárez al recoger datos etnográficos es fraguar un argumento literario, no deja de ser significativo el valor que otorga a la actuación en campo, al punto de creer que el cuento escrito con base en la información obtenida es el mejor que ha compuesto.

Finalmente, y en coherencia con la experiencia de sus indagaciones en campo y el conocimiento del registro etnohistórico, Suárez revela –así sea parcialmente– un raciocinio antropológico; específicamente, muestra capacidad de juzgar desde la perspectiva del relativismo cultural. Esto se prueba cuando, con sus compañeros de viaje, recibe de Choquehuanka una explicación sobre el sentido de la ceremonia de sucesión en el cargo de *bilacata*, en la cual se agasaja a la autoridad saliente –quien, se sabe, cumplió ya con la labor– y se ignora a la entrante, de cuyo adecuado desempeño todavía no hay evidencias. El poeta, entonces, se sitúa inmediatamente en la visión de mundo aymara y la encuentra del todo razonable, según se lo hace saber a Pantoja: “¡Caramba! –dijo Suárez volviéndose a su anfitrión– ¿Sabes que en esto nos dan ejemplo tus rústicos? Por lo menos, obran con más lógica” (ibíd.: 231). Por obra de su argumentación, sus contertulios terminan por aceptar esa ponderación.

3. El sentido de una aparición antropológica

¿Cómo podría interpretarse la presencia de un personaje antropólogo en una novela como *Raza de bronce*? Sería tentador hacerlo siguiendo la senda señalada por González Echevarría sobre la apropiación mimética del discurso antropológico por parte de la narrativa latinoamericana del siglo XX. En ese sentido, la presencia del personaje antropólogo sería algo así como una estrategia de persuasión discursiva: se lo sitúa en la novela para autorizar como antropológica una narración que, a fin de cuentas, se refiere a la vida indígena. Esta posibilidad de lectura implica, sin embargo, que la voluntad de hacer ficción se impone sobre la de documentar una realidad antropológica, pues es propio de la mimesis simularse como representación y no tanto dar cuenta de un referente, al cual, en realidad, aspira suplantar.

En ausencia de novelas latinoamericanas con personajes antropólogos, un corpus de 21 obras literarias en lengua inglesa, entre norteamericanas y europeas, examinado por Rosemary Firth, deja ver las libertades que el trabajo de ficción suele tomarse con los temas y figuras de la ciencia del hombre. De acuerdo con esa investigadora, lo propio de esas obras es que caricaturizan tanto a los antropólogos como a la vida social de los *otros*. El escenario de la alteridad se presenta con alta frecuencia como un universo reducido a

prácticas pintorescas y aberrantes; particularmente, sexualidad desenfrenada, infanticidio, canibalismo, sacrificios rituales y concepciones mágicas intensamente supersticiosas (Firth, 1984: 7). Es evidente que, en ese contexto literario, lo que se pretende no es caracterizar ni divulgar una realidad cultural sino cautivar al lector. Uno de los autores considerados por Firth, Christopher Hampton, reconoció que en *Savages* (1974) había preferido sacrificar la precisión escrupulosa de la antropología con tal de favorecer situaciones más apropiadas en términos dramáticos (ibíd.: 8).

Es evidente que en *Raza de bronce* se presenta, desde la perspectiva de algunos personajes, una imagen de la actuación antropológica que, si no la ridiculiza, al menos sí la expone como extravagante: los aymaras que conversan sobre las preguntas que les hace Suárez concluyen que este “ha de ser algún loco”, que se trata de “un loco bueno” (Arguedas, 1996: 240). Pero cabe la posibilidad de que, a diferencia de lo que ocurre en el grupo de novelas anglosajonas, la novela de Arguedas sí pretenda constituirse como documento antropológico, y que la aparición de un personaje como Suárez no sea otra cosa que la materialización –o mejor, la *revelación*– de esa intención. No se pierda de vista que, cuando el crítico peruano Tomás G. Escajadillo quiso caracterizar la novela indigenista del siglo XX, puso de presente que uno de sus rasgos era que se situaba, respecto del mundo indio, con una “suficiente proximidad” (Escajadillo, 1994: 42). A la luz de esa idea, se antoja plausible que ese tipo de focalización llegue a concretarse o manifestarse en un personaje específico, que en el caso del antropólogo vendría a corresponder al especialista por antonomasia de la “proximidad” etnográfica. La hipótesis de que eso es lo que ocurre en *Raza de bronce* encuentra algún asidero cuando se considera su proceso genético desde *Wuata Wuara*. Como se recordará, esta novela de 1904 culmina con una escena crudelísima en la que, tras la quema de la casa principal, Alberto Carmona y sus amigos son arrastrados hasta una colina, donde al primero le son arrancadas las entrañas como en un rito mesoamericano, mientras que su sangre chorreante es bebida ávidamente por las mujeres aymaras que asisten a la ejecución (Arguedas, 1996: 421-422). Asimismo, se trata de una novela sin personaje antropólogo: solo se informa que uno de los visitantes de la hacienda Pucuni, Manuel García, era “el mejor entre todos” (ibíd.: 378). Pero este García es pusilánime y, más que solidario o interesado por los colonos indígenas, se muestra temeroso de las consecuencias de los abusos cometidos contra ellos, hechos que califica como tales –abusos– pero en los que no deja de participar. Mientras tanto, el final de *Raza de bronce* suprime el sacrificio sangriento y apenas sugiere la incineración de los patrones dentro de la casa principal de la hacienda. En resumen, puede decirse que la novela de Arguedas en que no hay personaje antropólogo es la que incluye los episodios de excesiva barbarie que

distinguen a las novelas del corpus estudiado por Firth, mientras que esos hechos extremos han sido suprimidos –o al menos atemperados– allí donde hay un personaje con la característica referida. Dicho de otro modo: Alejandro Suárez aparece en una novela que, antes que deformar por hipertrofia la vida social del otro, pretendería expresarla con veracidad; en *Raza de bronce*, el narrador querría referirse a una realidad etnográfica antes que esconderla tras una imagen mimética.

Las reflexiones de Antonio Cornejo Polar sobre el proceso escritural que va de *Wuata Wuara* a *Raza de bronce* confirman nuestra interpretación. Para el connotado crítico peruano, la transformación consistió, básicamente, en la síntesis de un previo argumento romántico –el de la novela de 1904– y la agregación de un material nuevo que, en buena parte –así lo veía el propio Arguedas–, estaba conformado por hechos observados directamente (Cornejo Polar, 1987: 544). De esa manera, a *Wuata Wuara* le correspondería un estatus de leyenda, mientras que *Raza de bronce* estaría preñada de la misma perspectiva sociológica que *Pueblo enfermo*; escribe Cornejo Polar: “*Raza de bronce*, en cambio, fue pensada como una obra mayor, destinada a ingresar abiertamente en el debate nacional sobre la vida social boliviana. (...) intenta abarcar críticamente los dos espacios representativos de Bolivia: el valle y el yermo, dedicando sus partes al tratamiento del uno y del otro” (ibíd.: 547).

Con todo, se faltaría a la verdad si no se dijera que en la novela centenaria de Arguedas se expresan algunos de los rasgos caricaturescos comunes en las novelas examinadas por Firth: en concreto, las valoraciones de algunas creencias nativas como supersticiosas, por no hablar de las imágenes grotescas de los indios entregados a la bebida, si bien el sentido de estas últimas puede corresponder más fácilmente a la intención de escarnecer la situación colonial de aculturación que a la de hacer mofa de las costumbres ancestrales. Con independencia de eso, es necesario advertir que la narración novelesca, como cualquier otro hecho discursivo –incluido el mismo texto antropológico–, no puede referirse con exactitud a ninguna situación étnica extraliteraria. En lo que respecta a la novela indigenista, esa advertencia fue hecha por José Carlos Mariátegui hace casi un siglo: escribió el ensayista peruano que esa corriente no podía entregar una imagen del indio que no fuera artificiosa y estilizada (Mariátegui, 1976: 335).

Lo que queremos poner de presente es la pretensión expresada en *Raza de bronce* de acercar a la realidad el dibujo literario de la vida aymara, el mismo que en *Wuata Wuara* se había presentado mucho más deformado. Y esa pretensión se expresaría, entre otras cosas, por medio del indicio narrativo del personaje antropólogo. Un hecho adicional soportaría esa interpretación, y es la intención que se revela en *Raza de bronce* de construir ese personaje de la manera más realista posible. Para mejor comprensión de esta propuesta

interpretativa puede considerarse cómo fue transformado, en 1919, el material de la novela de 1904: Alejandro Suárez está conformado por la pusilanimidad de Manuel García (porque, a fin de cuentas, el antropólogo opta no por salvar a Wata-Wara sino por huir del escenario del crimen) así como por el oficio poético de Darío Fuenteclara, un personaje frívolo y sin ninguna conciencia social que encarna el rol del literato en la primera novela. ¿Y si la pusilanimidad se entiende como la actitud de contemplar las cosas y procesos sin intervenir en su curso, a la manera del científico naturalista? ¿No sería esa una manera de representar, también, una actitud esperada en el científico de la cultura? Al sublimar su solidaridad en retórica, Suárez garantizaría la conservación de un escenario en el que le interesa recabar unos datos específicos ¿Y si, paralelamente a la aséptica labor de campo, la afición por la poesía representara el compromiso con la buena escritura que es fundamental en el trabajo de divulgación científica? Cabe entonces la posibilidad de que *Raza de bronce* no solo quiera expresar con su personaje antropólogo la pretensión de ofrecer una imagen etnográfica plausible, sino que, al forjar ese personaje en la fusión de la pusilanimidad y la habilidad poética –el saber testificar el mundo y el saber ponerlo en el lenguaje–, busque reflexionar sobre el oficio mismo del antropólogo en la segunda década del siglo XX.

A esta altura conviene invocar, nuevamente, el trabajo interpretativo de Antezana y Bacarreza. De acuerdo con ellos, tal como se dijo atrás, *Raza de bronce* es una novela edificada sobre una estructura oposicional, en la que no es fortuita sino necesaria la existencia de elementos mediadores entre los términos polares. Resulta significativo pensar que, junto con las mediaciones subrayadas por los dos críticos (las violencias entre indios y patrones, las transiciones cromáticas o geográficas), es plausible distinguir la actuación del antropólogo. Él, por definición, es un sujeto cultural que se empeña en la comprensión de otra cultura, lo que, en cierto sentido –al menos en el sentido positivista imperante en la primera mitad del siglo XX–, se traduce como una renuncia a ser sujeto para cumplir con la tarea de ver como objeto a sujeto-otro. El antropólogo es, en pocas palabras, un ser a medio camino entre dos expresiones culturales. Y, como ya se dijo, en sí mismo encarna una oposición atenuada: se interesa por los indígenas (inquieta sobre su vida) pero, al mismo tiempo, se desinteresa (se aleja de sus dramas) para preservarlos como objeto incontaminado y, así, poder escribir sobre ellos. Si este planteamiento puede entenderse como un tema consciente en la novela, es forzoso llegar a una conclusión sorprendente sobre la precocidad de *Raza de bronce* en tanto novela interesada por la actuación antropológica; porque, como se sabe, observar al observador –interpretar al intérprete– es un gesto apenas característico del pensamiento posmoderno.

4. Conclusión

La propuesta de que a la novela indigenista la caracteriza, en esencia, la heterogeneidad de su forma y de las realidades sociales referidas, suele traducirse en una comprensión radicalmente dualista de los personajes que en ella entran en pugna. Sin embargo, la clásica oposición entre el indio y el hacendado todavía puede dar paso –al interior del segundo de esos términos– a una oposición de otro nivel, como la que hay entre quienes explotan al indio y quienes lo defienden; un enfrentamiento que, a fin de cuentas, se hizo visible desde la temprana aparición de una novela como *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner. Tres décadas más tarde, la publicación de *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, significó la complejización –en el sentido de tornarlo menos convencional– de ese planteamiento de abuso y solidaridad al interior del mismo sector letrado y dominante; y lo significó porque, en esa novela centenaria, la posición solidaria encarna en un personaje inédito: el del antropólogo, representado en la figura de Alejandro Suárez. Es verdad que la crítica especializada (verbigracia, Roberto González Echevarría) ha señalado la propensión de la narrativa latinoamericana del siglo XX a adoptar o, mejor, a mimetizar una perspectiva antropológica. Sin embargo, se ha pensado en esa manifestación como un hecho posterior a la aparición de la novela canónica de Arguedas. Más allá de eso –y es lo realmente importante–, también se ha pensado esa apropiación de lo antropológico sobre todo como una mimesis, esto es, como una simulación e, incluso, como una alegoría: de ahí que el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* sea visto, en razón de su viaje simbólico hacia el pasado, como paradigma del oficio antropológico (González Echevarría, 2000: 42-43). El valor de *Raza de bronce* reside en que, por medio de la figura de Suárez, deja entender que la apropiación ficcional de lo antropológico no traduce forzosamente el proyecto de deformar la realidad etnográfica tras la máscara de la simulación, sino que esa apropiación también puede significar la pretensión de ofrecer una imagen legítima de la realidad etnográfica. De hecho, la novela permite reflexionar sobre que la actuación antropológica se antoja ambigua no porque la ficción la refracte en varias imágenes, sino porque lo es de suyo: a todo antropólogo, como a Suárez, le cabe el conflicto de no intervenir en un orden social asimétrico con el fin de poder escribir sobre él y, por esa vía, reivindicar el universo nativo. Pero escribir entraña, a su vez, el conflicto inherente a la representación, algo que, si bien se mira, en la actuación de Suárez –más que en la del mismo novelista Arguedas– encarna de manera particularmente dramática: él ausculta el mundo como un etnógrafo pero escribe como un poeta; entrevista a hombres reales y luego los inventa sobre el papel. La de Suárez es, pues, una figura compleja, y a la luz de esa constatación cabe preguntarse

si la renuencia a reeditar al antropólogo por parte de las novelas indigenistas que siguieron a *Raza de bronce* debe entenderse como la admisión de que ese personaje implica conflictos representacionales y morales sin solución aparente. ¿Ha de interpretarse esa renuncia temática como la dificultad, por parte de los escritores indigenistas, de abandonar un planteamiento basal de dualismo extremo? Si la respuesta a esta última cuestión fuera afirmativa, sería necesario entonces reconsiderar el estatus que corresponde a *Raza de bronce* entre las obras del subgénero, pues, muy a pesar de que en esta novela puedan señalarse sesgos de época que deforman la imagen que se ofrece del mundo indígena, en ella se expresa una conciencia narrativa no convencional sobre las complejidades y posibilidades de la representación de su condición histórica y sociocultural.

Bibliografía

Antezana, Alan Javier y Leonardo Bacarreza (2006). “La poética oposicional de *Raza de bronce*”, *Cuadernos de Literatura* 40, 5-18.

Arguedas, Alcides (1979). *Pueblo enfermo (fragmento)*. México: UNAM, Centro de Estudios Latinoamericanos, Unión de Universidades de América Latina.

____ (1983). *La danza de las sombras. Apuntes sobre cosas, gentes y gentezuelas de la América española*. Bogotá: Banco de la República.

____ (1996). *Raza de bronce. Wuata Wuara*. Madrid: ALLCA XX, FCE.

Borello, Rodolfo A. (1985). “Arguedas: *Raza de bronce*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 417, 112-127.

Chaves, Fernando (1927). *Plata y bronce*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales.

Cornejo Polar, Antonio (1987). “De *Wuata Wuara* a *Raza de bronce*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, n.º 2, 543-548.

____ (2005). *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista. Clorinda Matto de Turner; novelista: Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores.

De la Vega, Inca Garcilaso (1985). *Comentarios reales de los incas*. Tomo II. Caracas: Ayacucho.

Escajadillo, Tomás G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.

Firth, Rosemary (1984). “Anthropology in Fiction: An Image of Fieldwork”, *RAIN* 64, pp. 7-9.

Ford, Richard (1978). “La estampa incaica intercalada en *Raza de bronce*”. *Romance Notes* 18, n.º 3, 311-317.

González Echevarría, Roberto (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.

González Prada, Manuel (1972). *Horas de lucha*. Lima: Universo.

Icaza, Jorge (1938). *Cholos*. Quito: Litografía e Imprenta Romero.

Malinowski, Bronislaw (2001). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.

Mariátegui, José Carlos (1976). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

Matto de Turner, Clorinda (1889). *Aves sin nido*. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.

Solano, Armando (1935). *Prosas*. Bogotá: Minerva.

Fisuras en los monopolios discursivos de dos narradores: el indio inexistente de *Huasipungo* y el indio ausente de *Raza de bronce*¹

María Ximena Postigo²

Resumen

Las preocupaciones centrales de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica pueden resumirse en las siguientes dos: la consolidación del Estado nación y el desarrollo incipiente del capitalismo. En los Andes se añade, además, la problemática indígena. En este trabajo, planteo un análisis comparativo de cómo Alcides Arguedas, con *Raza de bronce* (1919), y Jorge Icaza, con *Huasipungo* (1934), pese a asemejarse en el proyecto social que promulgan, el racismo de sus discursos y la historia que cuentan, se diferencian en el modo de incorporar la problemática indígena a la novelística de la época. Si el realismo social de *Huasipungo* responde a la necesidad de cambio de las relaciones de producción, el realismo crítico de *Raza de bronce* responde al temor de un levantamiento indígena. La anterior no es, sin embargo, la diferencia central. Esta consiste en la coherencia monopólica del discurso narrativo de Icaza versus las fisuras que el modernismo produce en el positivismo de Arguedas. Como resultado, el proyecto social de estos escritores compone una responsabilidad burguesa en *Huasipungo* (donde el universo cultural indígena es reducido a su inexistencia) y una peligrosa potencialidad indígena en *Raza de bronce* (donde, efectivamente, no experimentamos la presencia del mundo cultural andino, pero al menos tampoco su inexistencia).

Palabras clave: fisuras del discurso, rara belleza, monopolio discursivo, modernismo, realismo crítico, realismo social, realismo socialista.

- 1 Una primera versión de este artículo se publicó en el *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos* n.º 19 (2012-2013), Universidad de Pittsburgh.
- 2 Ximena Postigo es profesora de español en el Departamento de Culturas y Lenguas Internacionales en Saint Mary's College of Maryland (EE. UU.). Especialista en poesía boliviana y latinoamericana, ha incursionado en los últimos años en temas de indigenismo, género, cuerpo y descolonización.

Abstract

*The central concerns of the first half of the 20th century in Latin America can be summarized in the following two: the consolidation of the nation state and the incipient development of capitalism. In the Andes, the indigenous problem is also added. In this work, I propose a comparative analysis of how Alcides Arguedas, with *Raza de Bronce* (1919), and Jorge Icaza, with *Huasipungo* (1934), despite being similar in the social project they enact, the racism of their speeches and the history that *They count*, they differ in the way of incorporating indigenous problems into the novels of the time. If the social realism of *Huasipungo* responds to the need to change the relations of production, the critical realism of *Raza de bronce* responds to the fear of an indigenous uprising. The above is not, however, the central difference. This consists of the monopolistic coherence of Icaza's narrative discourse versus the fissures that modernism produces in Arguedas's positivism. As a result, the social project of these writers composes a bourgeois responsibility in *Huasipungo* (where the indigenous cultural universe is reduced to its nonexistence) and a dangerous indigenous potentiality in *Raza de Bronce* (where, indeed, we do not experience the presence of the Andean cultural world, but at least not its non-existence).*

Keywords: discourse fissures, rare beauty, discursive monopoly, modernism, critical realism, social realism, socialist realism.

Fecha de recepción: 4 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 30 de septiembre 2020

Tanto *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas, como *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza, son novelas indigenistas entendidas por sus respectivos autores como formas literarias que buscan, sobre todo, introducir en la conciencia nacional la necesidad de protección del indio. En la edición de 1937 de su ensayo *Pueblo enfermo* (1909), Arguedas escribe:

En estos últimos años, al fin pudo notarse un fuerte movimiento de protección hacia la desgraciada raza. El clarinazo fue un pequeño libro, una oscura novelita que por el asunto, más que por sus méritos artísticos [...], corre la posible contingencia de servir como sillar al monumento que algún día, fatalmente, ha de levantar la raza a su propia redención, si todavía le dejan tiempo para vivir. *Raza de bronce* se intitulaba la novelita, y en ella se pinta la esclavitud absurda del indio, su vida de dolor, de miseria y de injusticia bárbara [...]. El esbozo del libro apareció imperfecto, en 1904; la primera edición definida se hizo en 1919 y, la última, en 1924. Veinte años trabajó el libro para su obra... (54)

Por su parte, Icaza, en una carta remitida a Bernard Dulsey, dice a propósito de *Huasipungo*:

En efecto, después de 17 años de circular por el mundo aquella novela en su primera versión, muchas personas, tanto de la crítica como del público, hablaban y pedían más claridad y precisión en el argumento y en la tesis de la obra para que pueda tener mayor efecto social. Creí entonces, a pesar de que *Huasipungo* había recorrido gran parte de su trayectoria, que era necesario escuchar el clamor de quienes pedían efectividad emocional en el argumento [...] Así pues, guiado por una especie de ética profesional –sin pensar en la crítica de los eruditos, ni en el afán de los literatos más capaces de intuir la verdad de la obra– decidí ampliar y darle mayor claridad a *Huasipungo* en beneficio popular y de las nuevas generaciones. [...] el fenómeno de *Huasipungo* hay que tomarle como se ha presentado hasta ahora, con su nueva modalidad de cambios y de impactos en el desenvolvimiento social de mi país –reforma agraria a base de la devolución del *Huasipungo* al indio, etc.– y de algunos países hispanoamericanos. (242)

“Protección a la desgraciada raza”, dice Arguedas, apelada por una “novelita” que, en sus palabras, no solo “pinta la esclavitud absurda del indio, su vida de dolor, de miseria y de injusticia bárbara”, sino que, además, es gestada durante veinte años en aras de su proyecto. Asimismo, *Huasipungo*, cuya maduración definitiva tiene lugar después de diecisiete años de vida útil, es ampliada al término de este lapso con el objeto de que, en palabras de su autor, su “efectividad emocional” cause impacto en el “desenvolvimiento social” de algunos países hispanoamericanos; vale decir, “protección a la desgraciada raza” en términos, por ejemplo, de “la devolución del huasipungo al indio”.

Si bien el juicio que ambos autores emiten sobre sus obras otorga la impresión de que Arguedas e Icaza apelan a proyectos sociales semejantes, *Raza de bronce* y *Huasipungo* son novelas que, en principio, se oponen. Así, por ejemplo, en *Raza de bronce* se suceden los juicios de valor proferidos por un narrador que critica, desde su posición civilizada y letrada, tanto la condición incivilizada de los indios como los actos bárbaros de los hacendados; así también se burla de las prácticas indígenas, sobre todo de las referidas a la curación y a la religión. En otras palabras, el narrador de esta novela juzga y critica asumiendo una posición de superioridad con respecto a sus personajes en general, y una posición de superioridad sarcástica con respecto a sus personajes indios en particular. El de *Huasipungo*, en cambio, suspende el juicio a estos últimos y condena sensible y hondamente la opresión que ejerce la clase poderosa (hacendados, curas y capitalistas nacionales y norteamericanos) sobre ellos.

Cornejo Polar (2003) entiende que “la gran verdad del indigenismo –y sobre todo de la novela indigenista– no reside tanto en lo que dice cuanto en la contradicción real que reproduce discursivamente” (189). Y añade:

Sus incongruencias, ambigüedades y aporías son, en último término, las de toda una sociedad que no llega a encontrarse a sí misma ni a producir imágenes convincentes de sus problemas, salvo cuando los reproduce discursivamente. De esta manera, leer indigenismo es ante todo y sobre todo leer la extrema contradicción de naciones que no pueden decirse a sí mismas, por su propia y desgarrada condición heteróclita, más que en reflexiones y ficciones que intentando resolver el “problema nacional” (y en primera línea el “problema indígena”) lo que hacen es repetirlo. (Ibíd.: 189)

Si, como señala Cornejo Polar, la novela indigenista es, en última instancia, un lenguaje reproductor y no un discurso propositivo –vale decir, una forma en que se repiten las contradicciones por las que existe un problema nacional y no un modo de imaginar una solución posible– la relevancia de *Raza de bronce* y *Huasipungo* estriba no tanto en el hecho de que estas novelas dan cuenta del modo en que sus autores perciben el problema nacional –que para Cornejo Polar es, en primer lugar, el problema indígena– sino más bien en las contradicciones por las que dichas percepciones son, en sí mismas, un problema nacional. En otros términos, en estas novelas, la manera de imaginar la nación, y no el indio, constituye el conflicto por el que las respectivas naciones no pueden, para usar las palabras de Cornejo Polar, “decirse a sí mismas”.

De esta manera, una lectura concentrada en las contradicciones de las dos novelas que me ocupan implica identificar las fisuras del discurso por las que un determinado imaginario de la nación, en que se lee al indio como problema nacional, se torna conflictivo en la medida en que el escritor (y, por consiguiente, el narrador, que no puede más que representar el discurso desde el que es imaginado por su autor), al no poder integrar modos alternativos de percibir la realidad (distintos del prototipo occidental), reduce la nación a un orden absoluto, unívoco y homogéneo en un espacio donde, sin embargo, se coexiste con lo que está fuera del orden que se busca erigir y de la regularidad que se pretende. En este sentido, es sintomático que tanto en *Raza de bronce* como en *Huasipungo* encontremos casi el mismo universo narrado, con apenas pequeñas variaciones. Por universo narrado entiendo aquí la conformación de los personajes y las relaciones entre ellos, no así la mirada del narrador a través de la cual aquellos nos son presentados. Y es que es en la dimensión de esta mirada, y no al nivel de los personajes y sus relaciones, donde habría que buscar la diferencia entre Arguedas e Icaza.

Veamos. El universo narrado en ambos casos está compuesto, en términos generales, por un modo de comunidad andina en la que se destaca una pareja indígena (Agiali y Wata Wara, en el caso de Arguedas, y Andrés y Cunshi, en el de Icaza), un hacendado que explota a la comunidad, tanto social como sexualmente (el látigo empleado en el indígena y la violación a la mujer india son elementos permanentemente consumados y/o potencia-

les en ambas obras); un cura que, como el hacendado, ejerce poder social y sexual sobre la comunidad (su látigo es la amenaza del castigo divino); un administrador cholo que subyuga al indio y se subyuga ante el hacendado; un curandero indígena cuya medicina es siempre una preparación infructuosa, y un héroe indio que llama al levantamiento indígena en aras de acabar con la explotación y la condenación.

Como señalo arriba, lo que opone la obra del boliviano a la del ecuatoriano es la mirada del narrador en relación a este modo común de ordenamiento del mundo. Si del problema indio se trata, en *Raza de bronce*, el narrador encuentra que todo aquello que hace incivilizado y bárbaro al indio pertenece al espacio propiamente indígena. Traigo a colación tres ejemplos. Primero, la superstición: “Troche [dice el narrador refiriéndose al administrador] tembló de espanto [al ver a la agorera], porque como los indios, era en extremo supersticioso, creía en toda laya de maleficios” (Arguedas, 2006: 143). Segundo, la tendencia a la borrachera: “Él los conocía bien [nos advierte la narración con respecto al hacendado Pantoja, a propósito del matrimonio de Wata Wara y Agiali] y sabía a qué atenerse; [los indios] necesitaban alcohol, y era el interés de la limosna que les hacía arrastrarse así” (ibíd.: 207). Tercero, la carencia de sentido estético: el traje de Wata Wara, en el día de su matrimonio, no la embellece, como es de suponerse, sino que la afea: “parece más blanca que las otras [dice el narrador] y seguramente es la más bonita, pero ahora desaparece la gallardía de su cuerpo, deformado por la abundancia de polleras” (ibíd.: 201).

Todos estos aspectos, que sirven en el mundo de la novela para describir al indio, también están presentes y desarrollados en *Pueblo enfermo* bajo el subtítulo de “Psicología de la raza indígena”. En este sentido, el traslado de características legitimadas por una observación positivista de la realidad, como sucede en el ensayo de Arguedas, a un espacio ficcional, es un modo de crear un narrador con una autoridad fundada en la posesión científica de la verdad. En otros términos, el narrador de *Raza de bronce* asume una voz incuestionable y, por lo tanto, totalizadora, en el sentido de que su autoridad legitimada le otorga el poder de intervenir en los discursos de los personajes. Sin embargo, como se verá, esta totalización es permanentemente fisurada por la intervención posible de otras voces, las cuales son producidas no tanto por los personajes –todos encerrados en las categorías delimitadas por el Arguedas observador/narrador– sino por el propio lenguaje.

Ahora bien, si el universo narrado en *Raza de bronce* es también el de *Huaspungo*, no es de extrañar que los mismos elementos que sirven al narrador arguediano para encasillar a sus personajes indios en una determinada “psicología de la raza indígena” sean los que sufre, aunque de distinto modo, el indio de la novela de Icaza. En esta última, los indígenas también son su-

persticiosos, borrachos y carecen de sentido estético. Sin embargo, aquí la mirada del narrador no juzga al indio; al contrario, culpa a su opresor. Pareciera que esta voz que nos cuenta la historia de los huasipungos expropiados en la región andina ecuatoriana intentara decirnos que el indio es inferiorizado debido a la radical opresión que sufre por parte de todos los poderes a los que está irremediablemente sometido: el patronal, el feudal, el eclesiástico y el capitalista. Es el hacendado el que emborracha al indio para aprovecharse de su trabajo. Cuenta el narrador refiriéndose al camino que los indígenas son forzados a construir sobre la ciénaga: “A veces la persistencia de tres o cuatro horas en el agua helada y fangosa acalambra a un runa, pero los milagros del aguardiente liquidaban pronto las dificultades” (Icaza, 2002: 161). Es el cura el que alimenta la superstición del indio para aprovecharse de los escasos recursos que pueda obtener de ellos. Así, por ejemplo, la voz narrativa nos cuenta la estrategia utilizada por el párroco para que Andrés se disponga a pagar más por enterrar el cuerpo de su mujer en un rincón menos desagradable que el señalado por el cura: “Mientras el señor cura [dice esta voz], con mirada de desdén y asco, [señalaba] hacia el rincón final del cementerio [el más barato, el del infierno], donde las ortigas, las moras y los espinos habían crecido en desorden de cabellera desgredada de bruja” (ibíd.: 223). Del mismo modo, es el poder capitalista el que, condenando a los huasipungueros a la más extrema miseria, extirpa de sus vidas toda posibilidad de armonía y belleza: “En síntesis de dolor y de abandono [se conduce el narrador], un longuito de cinco años (...), después de hacer una serie de gestos trágicos, enderezó su postura en cuclillas y, con los calzones aún chorreados, volteó la cabeza para mirar con fatiga agónica una mancha sanguinolenta que había dejado en el suelo” (93).

En suma, en las obras que me ocupan no importa tanto el relato que nos es referido (que no es el mismo en ambas novelas) sino la historia para la que el relato sirve de pretexto (y que es la misma en ambas novelas). En otras palabras, si bien *Huasipungo* y *Raza de bronce* tienen argumentos distintos, la historia que a sus autores les interesa contar es la de la injusticia que vincula a un prototípico oprimido con un prototípico opresor. Así, lo que distingue a una historia andina de la otra no es precisamente el argumento, sino el hecho de que mientras el narrador de Arguedas encuentra que la inferioridad del indio se debe a su psicología, el de Icaza la atribuye al opresor. De este modo, el pueblo enfermo del primero está compuesto de indios inferiores, por un lado, y de opresores inconscientes, por otro. El de Icaza, por su parte, lo componen opresores que deshumanizan al indio e indios sometidos a este abuso. He aquí lo que parece hacer opuestas a estas dos narrativas. Si el realismo de Arguedas es crítico (en el sentido de que cuestiona, si no la conformación social, sí la violencia que sufre el indio en su relación con el

hacendado), el realismo de Icaza es social, ya que en su novela es evidente la intención narrativa de denunciar, tomo las palabras de Françoise Perus (1995), “lo que algunos sociólogos han querido definir como la ‘sobre-explotación’ de las masas trabajadoras” (131) y, por lo tanto, la perversidad de una estructura social.

Cabe recordar que la comparación de las citas de Arguedas e Icaza que traigo a colación al inicio de este ensayo podía dar lugar a afirmar que el proyecto social de ambos escritores es el mismo. Sin embargo, el hecho de mostrar aquello que, dentro de una estructura de realidad similar en ambas narraciones, distingue a un autor de otro, implica suponer que, en las citas aludidas, uno de estos dos escritores miente con respecto al proyecto social que se propone: cambiar la realidad miserable del indio a través de la literatura. Dado que el realismo de Arguedas es parcialmente crítico (lo suficiente para cuestionar a los actores de una determinada estructura social, pero no lo suficiente para cuestionar la propia estructura social), y dado, en cambio, que el realismo de Icaza se proyecta exclusivamente en contra de la clase opresora, habría que inclinarse a pensar que quien miente es Arguedas. Me parece, no obstante, que una comparación más atenta de ambas narrativas permite sugerir que, a pesar de las posiciones encontradas de los narradores correspondientes, no existe en realidad una diferencia significativa entre ambos planteamientos sociales.

Para ahondar en esta sospecha me es preciso recurrir, por una parte, a la distinción entre realismo crítico y realismo socialista, y por otra, al realismo social de la narrativa latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. Para el primer punto, traigo a colación el ensayo “Critical Realism and Socialist Realism” que Georg Lukács incluye en su libro *Realism in our time*, texto crítico que él escribe bajo la sombra de la Guerra Fría. Aquí, el autor sostiene que la mayor distinción entre ambas formas del realismo consiste en un asunto de perspectiva. El realismo socialista (gestado durante la revolución proletaria de las primeras décadas del siglo XX) y el realismo crítico (vinculado al seno de la clase burguesa europea de la segunda década del siglo XIX) difieren no solamente porque el primero se basa en una perspectiva socialista concreta, sino también porque, al tomar esta perspectiva, describe las fuerzas que trabajan desde adentro en aras del socialismo. Si bien es cierto, explica Lukács, que el realismo crítico puede llegar a manifestar cierto respeto por el socialismo, o al menos no condenarlo, toda descripción que hace de él ocurre inevitablemente desde afuera (Lukács, 1971: 93), y describe esta diferencia de perspectivas en los siguientes términos:

By the ‘outside’ method a writer obtains a typology base on the individual and his personal conflicts; and from this base he works towards wider social signifi-

cance. The 'inside' method seeks to discover an Archimedean point in the midst of social contradictions, and then bases its typology on an analysis of these contradictions. (Ibíd.: 94)

De esta primera y básica distinción deriva una segunda: la conciencia de una urgencia de perspectiva sobre el futuro, que caracteriza por definición al realismo socialista, permitía al artista tener una comprensión integral tanto de la realidad individual y social como de la sociedad que habría de advenir con el socialismo. En otros términos, para Lukács el realismo socialista estaba más comprometido que el realismo crítico con la necesidad de una configuración total de la sociedad (ibíd.: 100). Sucede, continúa el autor, que dado que la alianza del realismo con el socialismo tiene sus raíces en el movimiento revolucionario del proletariado, cualquier régimen que descansara en la opresión de la gente tendía a suprimirla (ibíd.: 102). En este sentido, el realismo crítico, lejos de ser una composición opuesta al realismo socialista, podía conformarse como un aliado de este último dentro de un proceso de transición. Dice el autor: "There can be no doubt that traditional bourgeois realism is a useful ally for the socialist writer" (104). Y, parafraseando a Heine, añade: "socialism is the most effective way of fighting the forces the bourgeois has always fought" (109).

No casualmente Lukács coincide en esto con uno de los mayores exponentes del realismo socialista, influyente en los escritores del realismo social latinoamericano, Gorky, quien en su discurso de 1934, a propósito del primer congreso de escritores soviéticos, advierte que los libros de autores europeos del realismo crítico constituyen documentos valiosos sobre la emergencia y declinación de la burguesía (Gorky, 1982: 321). En efecto, para Lukács, el realismo crítico no puede representar desde adentro las fuerzas sociales que constituían la base del socialismo, pero puede dar cuenta no solamente de la arbitrariedad del gobierno capitalista y de la crisis que la revolución socialista produjo en la clase burguesa, sino también de las contradicciones inherentes a ambos órdenes: las que coadyuvaban a la desintegración del orden burgués y aquellas de las que no estaba libre un orden socialista emergente (Lukács, 1971: 113-14). Ahora bien, el proceso de consolidación de un sistema socialista, añade el teórico marxista, viene acompañado de la paulatina desaparición del socialismo crítico. Con esto sugiere que, a medida que el socialismo resolviera sus contradicciones, el realismo crítico sería desplazado por el realismo socialista; vale decir, el análisis de una determinada conformación social y de las relaciones que produce sería desplazado por el de las fuerzas motoras del socialismo.

A modo de regresar al tema que me ocupa, cabe subrayar que, pese a que el realismo social latinoamericano (en el que la crítica ha clasificado a

Huasipungo) no prescinde de la influencia de novelistas del realismo socialista soviético, el análisis de la novela indigenista exige no solamente el reconocimiento evidente de que el protagonista no es ni el proletariado que describiera Marx ni un burgués desvinculado de su sociedad. El análisis de la novela indigenista entraña la necesidad de revisar las articulaciones de los distintos realismos bajo la luz de la historia particular y la estructura social que explican la primera mitad del siglo XX en países con grandes poblaciones indígenas como Bolivia y Ecuador; y así también, sobre la base de que el personaje central de esta novelística trae consigo un universo cultural distinto al de la voz narrativa y al del autor. Me refiero a una concepción del mundo que difiere de la occidental, a una forma distinta de habitar el espacio y el tiempo que es interrumpida por la colonia, a una vida sujeta a la lógica de las comunidades andinas fragmentadas primero por una hegemonía europea y luego por una criolla; en fin, a este tipo de aspectos que, de una u otra forma, no son incorporados junto con el indio a la narrativa que me ocupa. Es evidente, por lo tanto, que el complejo teórico explicado arriba (cuyo contexto histórico está conformado particularmente por la burguesía europea decimonónica y la revolución soviética de octubre de 1917) no puede ser tomado al pie de la letra al momento de ensayar una comprensión de la novela indigenista en Latinoamérica.

Lorente Medina (1980) parece advertir esto en su estudio sobre Jorge Icaza; siguiendo a Ángel F. Rojas, subraya que “lo que diferencia al ‘Realismo socialista’ del Realismo y Naturalismo (...) es que estos se detuvieron en la descripción de la clase media, aquél se concentró en la clase inferior, particularmente en el indio y en el montuvio (...) con una voluntad denodada por hacer obra social” (35). Sin embargo, para Lorente Medina “el alcance y la intensidad de las intenciones de Jorge Icaza excede las formas del realismo” (35). Si bien es cierto, advierte, que “todas las obras de Jorge Icaza, sin excepción ninguna, están teñidas de un tono social e ideológico que subsume sus elementos literarios (...) en pro de una ilusión de realidad” (39), esta última es alcanzada menos por la técnica de descripción propia del realismo que “por una técnica impresionista, reforzada frecuentemente con anáforas y asíndetos” (39). Y es que Icaza, concluye su crítico, “se ha propuesto revelar los aspectos más crueles de la sociedad (...) a fin de provocar una catarsis suficientemente fuerte como para cambiarla” (39).

Planteadas así las cosas, es cierto que la noción de realismo socialista tal como la entiende Rojas e, incluso –como señalo arriba– tal como la desarrollan Gorky o Lukács, no es tácitamente aplicable a Icaza, no obstante, aquello que Lorente Medina llama impresionismo no es otra cosa que el realismo socialista lukacsiano. Es decir, el crítico no lee en el novelista ecuatoriano una mera preocupación por representar a la clase inferior en relación

a la opresora (lo cual correspondería con ese realismo crítico que Lukács describe como aliado del realismo socialista). El autor observa, más bien, una retratación llevada a cabo desde adentro (desde “los aspectos más crueles de la sociedad”); la misma tiene el propósito de transformar la realidad (“de provocar una catarsis”) en aras de un futuro sin oprimidos (es decir, en beneficio de un proceso de cambio radical de la estructura social de una sociedad). En suma, si, por un lado, Lorente Medina encuentra insuficiente entender la obra de Icaza dentro de la forma del realismo socialista en particular y del realismo en general, por otro, el llamar impresionismo a lo que, en verdad, no es tan distinto del realismo socialista entraña una falta que no puede ser obviada: la de no desplazar o mediar un planteamiento teórico que se juzga superado y excedido por la obra analizada.

En su ensayo “Un problema de historia literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica” (1995), Françoise Perus señala que la explicación del “surgimiento y la consolidación de una corriente literaria como la del realismo social” en Latinoamérica, así como su definición, nos es otorgada por la comprensión de las contradicciones que se originan en “la transición de las formaciones sociales latinoamericanas de la fase oligárquica inicial del desarrollo del capitalismo hacia otra propiamente burguesa” (125). El estudio de Perus abarca los primeros cincuenta años del siglo XX. De acuerdo al mismo, la oligarquía de principios de siglo origina un capitalismo incipiente, basado en la explotación y exportación de recursos primarios, en la dependencia del capital imperialista y en la sujeción comercial a los intereses de las potencias hegemónicas. Lo anterior hace innecesaria la transformación profunda de las relaciones productivas latifundistas. El resultado implicó una explotación de las fuerzas humanas de trabajo que se tradujo en un reducido valor de la mano de obra y “en la extracción de plusvalía absoluta” (130-31). Esto, aclara Perus, se explica por la existencia de la dictadura de una oligarquía terrateniente no solamente incapaz de emprender un proyecto burgués que rompa con las formas económicas anteriores, sino también interesada en mantenerlas (137). Corresponde añadir, además, tanto la disparidad cultural por la que existen, en regiones con poblaciones indígenas y descendientes africanos, divisiones étnicas y lingüísticas radicales, como la impresión de la huella colonial, por la que queda expuesta la desarticulación de formas de organización prehispánica en beneficio de una dominación feudal (139-43). De este modo, aclara la autora, el proyecto de formación nacional en la región no incluyó una preocupación de integración, ni cultural ni económica, de las masas explotadas (144-45).

En este contexto, el rol asumido por el indio no fue necesariamente pasivo ni sumiso. Cuenta Perus que algunas “ideologías racistas [de la época muestran] que los indios (...) resistían con valor y desesperación las expolia-

ciones a las que se hallaban sometidos, y que (...) el principal problema residía en el temor de [los sectores dominantes] ante la imprevisible capacidad de respuesta de las clases dominadas” (148). Adicionalmente, son significativas las luchas antiimperialistas y por la democracia que formaron parte de este momento de la historia, y también la revolución soviética de 1917, la misma que, en palabras de Perus, significaba “la posibilidad de una alternativa socialista” (150). Las resultantes de esta trama histórica son la necesidad de una reestructuración social y “una vasta corriente ‘nacional-popular’, que por primera vez coloca en su centro el problema del lugar y el papel de los sectores más postergados (...) en el proceso de la conformación de la nación y de la cultura nacional” (157). Evidentemente, esto no ocurrió sin contradicciones internas que dificultaron el proceso. Perus apunta la siguiente: pese a la lucha por la democracia, contra el antiimperialismo y por una nación integral, la pequeña burguesía que la emprende no resuelve la sujeción a las hegemonías imperialistas ni transforma verdaderamente la estructura oligárquica a la que se oponía (155). De este modo, al proyecto de construcción de una hegemonía burguesa se opone el proyecto socialista (Mariátegui es el mayor exponente) basado en “el fortalecimiento ideológico y político de los sectores populares” (163).

Bajo la luz de esta síntesis histórica, Perus explica la emergencia del realismo social como corriente literaria dominante en el período de posoligarquía. Dada la incapacidad de la nueva hegemonía burguesa de romper definitivamente con la estructura oligárquica, se coloca “en primer plano” tanto “el ‘problema nacional’ (...) como la asimilación del ‘pueblo’ –con sus componentes étnicos y culturales– a la ‘nación’” (168). Así, el realismo social, sugiere la autora, emerge como respuesta “a la imperativa necesidad de hacerse de nuevas formas (...) que pueden abrir paso, en el ámbito de la literatura, a la percepción renovada de realidades distintas, y de volverlas sensibles a un público asimismo diferente” (175). Por lo anterior, se entiende que el realismo social responde a la necesidad de una supresión, de una vez por todas, de las relaciones productivas basadas en la explotación, tanto interna como externa, y de la exclusión de grandes grupos sociales del ámbito de la nación.

Para retomar el análisis comparativo de Arguedas e Icaza, cabe recordar que en páginas anteriores apuntaba, a propósito de la apreciación de Lorente Medina con respecto a la obra de Icaza, que esta última no supera –como Lorente Medina pretendiera al observar en ella una técnica impresionista– una noción de realismo socialista. Es importante no confundir la necesidad de desplazar nociones teóricas que responden a un contexto histórico totalmente distinto de aquel que explica, por ejemplo, la existencia de *Huasipungo* con la necesidad de abrir un nuevo complejo teórico. En otras palabras, si el realismo socialista es insuficiente para comprender los alcances de la obra

de Icaza, esto no se debe a que esta última utilice una técnica impresionista, sino al hecho de que el realismo socialista de narradores como Gorki o teóricos como Lucáks responde únicamente a la atmósfera revolucionaria del referente que estos autores habitan. Dada la contemporaneidad histórica, es evidente que esta forma literaria influye en el realismo social de escritores como Icaza, pero no determina su forma. Ahora bien, si el realismo social responde, como señala Perus, a la necesidad de asimilar al “‘pueblo’ –con sus componentes étnicos y culturales– a la ‘nación’”, el realismo de novelas como *Huasipungo* y *Raza de bronce* o falla en su proyecto (ya que el indio es incorporado a estas narrativas sin sus componentes étnicos y culturales, o al menos sin una mirada foránea y prejuiciosa sobre los mismos) o no colma las expectativas de la concepción del realismo social. Si esto es así, ¿podemos pensar en estas obras como formas de realismo social?

En *Huasipungo* esta forma literaria parece evidente. Sin embargo, la pregunta formulada es pertinente en la medida en que, quizás, sea posible leer esta novela partiendo de pequeños detalles o instantes específicos que nos permitan detenernos en las fisuras de su forma realista; esto con el objeto de observar la posibilidad de descubrir en ella no el universo cultural indígena, sino al menos su ausencia. Con esto quiero decir que, aunque dicho universo no sea integrado en la narración más que a través del prejuicio del narrador o como aquello que sirve al autor para crear una figura proletaria, tal vez sea posible percibir otro modo de incorporación (más integral, probablemente, o menos utilitario) en fragmentos de lenguaje que, al no ser atrapados por la forma literaria del realismo, permiten que se produzca tanto la aproximación a la realidad del indio, deseada por el realista social, como la mirada a la totalidad de una sociedad y su historia, tan procurada por los realistas socialistas. En lugar de un realismo fructuoso, habría entonces formas de silencios que, burlando la voluntad del amo del discurso, nos dejarían saber que existe otra voz, de hecho indígena, a la que no se ha permitido hablar, pero que, en tanto portadora de otro mundo cultural, de otro modo de organización social y de otras formas de comprensión de la realidad, tiene un universo para decir y contar.

Por todo esto, propongo, para el caso de *Huasipungo*, leer la obra desde esas posibles fisuras, donde quizás algo nos revele una ausencia que desestabilice la novela en tanto ilusión de aproximación a la totalidad de una estructura social. Con este objeto, planteo una mirada detenida en esos momentos en que el impresionismo que llama la atención de Lorente Medina parece tener lugar menos como estrategia literaria al servicio del realismo que como posibilidad de afectar su forma.

Antes de continuar, sin embargo, cabe retomar aquí el caso de *Raza de bronce*. Aunque Lorente Medina, al utilizar la noción de impresionismo con el propósito de leer una obra que para él excede la noción de realismo, no

hace más que darle otro nombre a la misma forma, es importante tomar en cuenta su planteamiento en la medida en que presiente que la obra que lo ocupa no encaja en la fórmula que aparentemente la describe. Es, pues, sintomático que algo parecido ocurra con la novela de Arguedas. Rosario Rodríguez (2008), con el interés en “poner en el centro de la focalización (...) las tensiones y las contradicciones internas e intrínsecamente constitutivas de la obra” (35), advierte que una lectura de *Raza de bronce* requiere prestar atención no al héroe problemático que encuentra Lukács en las novelas realistas de Occidente, sino más bien a lo que ella llama, desplazando el concepto de Lukács, “narrador problemático”.

Con Lukács, apunta Rodríguez, se entiende que la novela realista europea es “la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo también degradado [que] problematiza la búsqueda, convirtiendo al héroe positivo de la epopeya en el ‘héroe problemático’ de la novela” (39). Entonces, “la degradación del mundo novelesco se manifiesta por una mediación que marca la distancia entre el deseo metafísico y la búsqueda auténtica” (39); es decir, entre el valor que el mundo ha perdido y el modo épico de representarlo o adquirirlo. En cambio, la novela indigenista produce para Rodríguez “otra problematización a la señalada por Lukács” (42). Y es que en ella, apunta la autora, “se ha complejizado” la relación entre el narrador y el mundo que narra, “en el sentido de que –a la manera del héroe problemático en torno al objeto de su búsqueda– [el narrador problemático] ya no puede acceder directamente al mundo que busca representar, sino que se ve obligado a buscar diferentes mediadores para aproximarse a él y hacerlo accesible al lector” (42). La autora atribuye esta relación compleja entre narrador y mundo novelesco a lo siguiente: a diferencia de lo que ocurre en la novela realista europea, donde narrador y personajes, no obstante sus divergencias significativas, comparten un mismo código cultural, en la novela indigenista narrador y personajes corresponden a “dos órdenes culturales totalmente distintos”, el occidentalizado y el indio, respectivamente (41). “Esta tensión”, observa Rodríguez, “es particularmente manifiesta en *Raza de bronce*” (42). Dice la autora:

... cuando formula su crítica o interpreta el mundo del ‘otro’ [el narrador] no es consciente de los velos lingüísticos, discursivos, de cosmovisión, etcétera, que lo separan de la materia narrada estableciendo, en última instancia, monopolios discursivos que en verdad anulan la presencia del ‘otro’, aunque aparentando tomar la palabra en su nombre. De tal suerte que, cuando las otras voces o personajes emiten discursos, lejos de hacerlo desde ‘su’ perspectiva, lo hacen bajo la regencia del narrador, clausurando, sobre todo en los personajes indios, la posibilidad de lo que Bajtin llama polifonía: esto es, que cada voz se defina y defienda frente al lector la lógica de su propio discurso (Rodríguez, 2008: 46).

Así, por ejemplo, complementa Monasterios (2002), “allí donde el narrador ve solo espectáculos del color y la forma, sus personajes podrían estar percibiendo (...) manifestaciones de lo sagrado” (113).

Una lectura de *Raza de bronce* planteada de este modo confirmaría el hecho de que no existe una diferencia significativa entre la novela de Icaza y la de Arguedas, puesto que en los dos casos las obras son incapaces de representar el mundo del “otro”. En este sentido, importa menos el hecho de que Icaza proporcione la imagen de un problema real de explotación al ser humano (que, en todo caso, también está representado en Arguedas) que la imposibilidad que aqueja a ambas novelas. Tanto *Huasipungo* como *Raza de bronce* parecen regresar al problema que Lukács veía en la novela realista crítica: su incapacidad para representar desde adentro aquello que nos aproxime a una totalidad (Lukács, 1971: 100).

Sin embargo, las contradicciones inherentes a ambas novelas no permiten plantear la afirmación anterior de manera concluyente. Por ello, es preciso reparar cuidadosamente en el análisis de Rosario Rodríguez. Cabe recordar que, al momento de emprender el desplazamiento de la noción de “héroe problemático”, tal como la entiende Lukács, a la de “narrador problemático”, la autora advierte que el centro de su crítica son “las tensiones y contradicciones” que constituyen, intrínsecamente, la novela del boliviano; pero, al mismo tiempo, el desplazamiento que propone la lleva a leer esta novela como “monopolios discursivos que en verdad anulan la presencia del otro”, clausuran su voz y velan el mundo percibido desde la ‘otra’ perspectiva. Si esto es así, entonces el narrador de Arguedas no sería realmente problemático, sino, por el contrario, coherente con el positivismo de su propio discurso. Y es que ahí donde Rodríguez ve una contradicción, el narrador problemático la resuelve. En otras palabras, el propio narrador desproblematiza al narrador. Sucede con el tema del paisaje: un narrador problemático, es decir, con un discurso que tiene contradicciones intrínsecas, no sería aquel que ve “meros espectáculos del color y la forma” ahí donde el ‘otro’ mira tal vez manifestaciones de lo sagrado, sino aquel que, a pesar de que mira en ese paisaje la posibilidad de lo sagrado, no puede más que describirlo como “meros espectáculos del color y la forma” (Rodríguez, 2008).

Por lo anterior, propongo, más bien, una lectura que ahonde en las contradicciones de la narración en Arguedas. Con esto quiero decir que lo que busco son esos lugares en que el monopolio discursivo se desestabiliza. Ello con el objeto de explorar entre sus fisuras (precisamente ahí donde el narrador no puede más que descubrirse en contradicción) la voz, no efectiva pero potencial, del ‘otro’; no su discurso, pero su posible discurso. Y es que el narrador de Arguedas existe también ahí donde lo que niega, excluye y aparenta no ver ni conocer es algo que, sutilmente, lo inquieta. Afirma el autor en su

Pueblo enfermo: “Podría decirse que la pampa, en el invierno, da la impresión del mar, pero de un mar muerto, sin olas, sin furores, lúgubre, hostil. Allí no se sorprende la vida, sino la nada”. La pampa así percibida impulsa al ensayista boliviano a decir de sus habitantes: “De ahí la ausencia de toda poesía en las razas que lo habitan” (18). Y añade:

Su belleza, si puede haber belleza dentro de la uniformidad de líneas y colores, es rara. En las primeras horas del día, bajo el cielo limpio y sereno, la pampa aparece cuajada de escarcha. Hiélanse los arroyos y manantiales, y del suelo endurecido se levantan reflejos cristalinos y vibran en el aire soplos de nieve, entumecedores. La calma reina: el humo de los hogares indígenas elévase en espirales al cielo y no se oye sino el incansable balido de las bestias encerradas en los apriscos, el estridente grito de las aves de presa y, de vez en cuando, el tintineo de una esquila que se aleja, el ladrido de un perro que vigila el enflaquecido rebaño, la melancólica agonía de una quena que solloza... (Ídem)

La estética en que nos introduce este fragmento, que es más una imagen que una descripción, nos impulsa, de algún modo, a sospechar de la afirmación con que Arguedas deja saber a su lector que los indígenas de aquellos hogares (cuyo humo, en contraste con el frío entumecedor de la pampa, los convierte en un espacio acogedor) carecen de poesía. El mar muerto, lúgubre y hostil, al que el autor asemeja el espacio de estos habitantes se convierte en una “rara” belleza cuando la ausencia que lo hace extraño contiene la morada de una familia indígena y cuando el silencio por el que se lo siente muerto es percibido ahí donde suena una “incansable balido”, un “estridente grito” de ave, “el tintineo de una esquila”, “el ladrido de un perro” y una “melancólica quena” que agoniza y solloza; vale decir, cuando, casi secretamente, se percibe la vida del indio poetizando ese espacio, el mismo que para Arguedas no puede ser más que “un inmenso páramo gris” (18).

De esta manera, se puede decir de este tipo de descripciones en *Pueblo enfermo* lo que algunos críticos han señalado a propósito del reconocimiento de un estilo modernista en varios fragmentos de *Raza de bronce*. Luego de recordarnos que el modernismo fue blanco de ataque de un Arguedas influenciado por la estética realista europea, comenta Paz Soldán: “curiosa paradoja de un escritor antimodernista que para lograr su obra maestra debe recurrir a una retórica modernista” (2003: 138). No obstante, el autor se limita a señalar la presencia de evidentes rasgos modernistas en Arguedas y no se detiene en ellos; su preocupación central estriba, más bien, en el modo en que la narración arguediana, al estructurar “las relaciones interétnicas [...] sobre la base de la negación del Otro” (142), es incapaz de incorporar a su referente, el mundo indígena andino. Pienso, sin embargo, que es en esa “rara” belleza con que Arguedas se refiere a un espacio y a una raza que, según él,

carecen de poesía (y que, paradójicamente, no puede describir si no es poéticamente), donde es posible encontrar las fisuras del monopolio discursivo de su narrador, el punto de inquietud, de rara belleza, donde se desestabiliza esa estructura cuyo fundamento es la negación del Otro.

En lo que sigue, propongo el siguiente giro de lectura: busco en *Huasipungo*, como indico páginas atrás, esos instantes que, lejos de confirmar la forma literaria del realismo social (o socialista, si se quiere), la desestabiliza (o quizás no), en el sentido de que pueden entenderse como conductos hacia una posible voz silenciada y, por lo tanto, existente pero como ausencia. En *Raza de bronce*, busco esos lugares en que la voz narrativa pierde involuntariamente su autoridad abriendo una fisura hacia lo que no se describe ni se cuenta (o se niega), pero que puede probablemente presentirse.

Entre otros aspectos en común, algunos ya señalados aquí, hay en ambas novelas una recurrencia constante a la superstición del indio y en las dos se produce un levantamiento indígena. En *Huasipungo*, por ejemplo, además de aparecer cada vez que un indio habla con el cura de Cuchitambo, la superstición es representada en su máxima expresión a través del runa Tancredo Gualcoto. Este personaje, paupérrimo como todos los huasipungueros de la novela, es designado responsable de la fiesta a la Virgen de la Cuchara, obligación que incluye el pago al párroco por la misa que en esa ocasión se debía ofrecer a esta virgen. Carente del monto de dinero exigido por el cura, armado de valor por el aguardiente y acompañado de otros indios, Tancredo se dirige a la casa parroquial y solicita humildemente una rebaja. El sacerdote, molesto, castiga la irreverencia del indio contra Dios profiriendo una serie de amenazas que el cielo habría de cumplir. Entonces, cuenta el narrador: “en ayuda oportuna al monólogo tragicómico del párroco, con esa precisión con la que a veces sorprende la casualidad, rodó en el cielo un trueno –debía estar lloviendo en los cerros–” (Arguedas, 2003: 180). Poco antes, el hacendado Pereira había ordenado que se dejaran de limpiar los lugares en que se estancaba el río, de tal modo que las lluvias provocaran el desborde fluvial necesario para arrasar con los huasipungos de las orillas. Cuando Gualcoto y sus acompañantes regresan a sus huasipungos y advierten la desgracia acaecida con sus parcelas de tierras, los indios, creyentes de las amenazas del cura, atribuyen el enojo de Dios a la solicitud de Tancredo y, entonces, matan brutalmente a su compañero.

Del mismo modo que en la novela ecuatoriana, en *Raza de bronce* se vincula la superstición al carácter del indio. Su representación es, sin embargo, distinta de la que leemos en Icaza. Si bien en *Raza de bronce* no falta el sacerdote oportunista, no es el discurso de un párroco lo que pone en evidencia al indio supersticioso, sino, y esto es significativo, una creencia que el narrador atribuye a la psicología indígena. Se trata de una caverna

habitada por espíritus malignos en que los indios temen entrar. El narrador describe así este espacio:

Era una caverna de berenguela y mármol verde, largo tiempo abandonada, y que hoy servía de cómodo y seguro refugio a las lechuzas y *vizcachas* (liebres). Los *laikas* (brujos) de la región habíanla convertido en su manida, para contraer allí pacto con las potencias sobrenaturales o preparar sus brebajes y hechizos, y rara vez asomaban por allí los profanos. Los pocos animosos que, por extrañas circunstancias, se atrevían a violar su secreto, juraban por lo más santo haber oído gemidos, sollozos y maldiciones de almas en pena y visto brillar los ojos fosforescentes de los demonios que danzaban en torno a los condenados... (Arguedas, 2003: 9)

Si bien es cierto que esta descripción responde al imaginario occidentalizado de una mirada indígena y no incorpora en absoluto un mundo indio, dos aspectos la explican como lugar que fisura el monopolio discursivo del narrador. Primero, no solo no reduce al indio, como sucede en *Huasipungo*, a una religiosidad sujeta a la figura autoritaria del cura, sino que independiza su religiosidad de la voluntad de la opresión. En Arguedas, la superstición es inherente al indio y no una resultante del abuso excesivo de una forma de poder que se aprovecha de esta condición. Definitivamente, reducir una cosmovisión a superstición e incorporarla en la narrativa como tal es una forma de exclusión; sin embargo, debe llamar la atención el hecho de que la relevancia de la caverna en la novela estriba en que, al margen de que sea superstición o no, al margen incluso de que se trate de un componente cultural indígena entendido desde una perspectiva occidental y racista, esta caverna constituye el eje articulador de todos los personajes en la medida en que deviene una especie de símbolo del que todos participan.

Veamos. En *Huasipungo*, el narrador otorga tal poder al clérigo que, si lo desaparecemos de la novela, los huasipungueros de Icaza (que, ante él, como ante cualquier otra autoridad, no pueden más que emitir monosílabos), lejos de tener la capacidad de reinventar un mediador entre ellos y un dios, sufrirían tal abandono que su participación dolorosa en esa imagen de miseria que abarca casi toda la novela sería aún mayor. Esta hipótesis, fundamentada por el hecho de que los indios son figuras infrahumanas en la obra de Icaza, sugiere la condena de estos personajes a un grado absoluto de imposibilidad. Y es que la opresión ejercida en nombre de Dios los ha convertido hasta tal punto en seres supersticiosos que, si aquella desapareciera, se tomaría el hecho como un castigo por venir y no como bendición consumada. Cabe recordar que es la ofensa al cielo a través de la ofensa al cura lo que, para ellos, explica el arrasamiento de sus huasipungos; asimismo, el pago al cura es equivalente a la valoración a la virgen. En suma, la religiosidad de los huasi-

pungueros, reducida a superstición rentable por el abuso de poder, se articula en torno a la figura del párroco. Desaparecido este centro, la desarticulación que esto conllevaría no podría ser más que otro modo de miseria.

En Arguedas, en cambio, este centro de articulación es la caverna. Es cierto que en *Raza de bronce* los ritos y el conocimiento indígenas se vacían de sentido. Sucede, por ejemplo, cuando la Chulpa da de beber a Quilco la medicina que prepara para él y que, entre otros ingredientes, contiene vidrio molido. El enfermo, cuya afección es adquirida durante el viaje que tiene lugar en la primera parte del libro, muere de un modo perversamente cómico, inmediatamente después de tomar la fórmula preparada, “la inverosímil cochinada” (ibíd.: 144), dice el narrador. Sin embargo, con la caverna sucede algo distinto. Aparece al inicio de la novela y es incorporada a una parte del diálogo entre Agiali y Wata Wara, a la que los posteriores sucesos otorgan importancia. Y es que la repuesta afirmativa de Wata Wara a la pregunta de si había entrado o no en la caverna produce en Agiali la siguiente premonición: “Ya verás; seguro que te ha de suceder algo” (ibíd.: 10). Y sucede: la caverna es el lugar donde el hacendado Pantoja y sus amigos matan a la que para entonces ya es esposa del indio Agiali; también es el lugar de inicio de una insurgencia indígena y el punto en que se origina el temor del hacendado. De este modo, el hecho de que sucesos y personajes se relacionen alrededor de esta caverna, en torno a la cual se articula también la idea del narrador sobre una perspectiva cultural indígena, constituye uno de los elementos por los que se fisura el monopolio discursivo de este narrador, ya que es contradictorio que aquello que él califica como mera superstición indígena sea también uno de los elementos más significativos de su relato.

El segundo aspecto que explica la presencia de esta caverna como lugar de fisura narrativa deriva del primero. El hecho de que se cumpla la premonición de Agiali con respecto a Wata Wara, agravada por lo que sucede después con los hacendados, abre la posibilidad de interpretar la caverna como una suerte de existencia, si no mágica, al menos sobrenatural o siniestra, y, más aún, aceptada como tal no solamente por los indios sino también por el propio narrador. Me explico. El narrador deja claro en el inicio de la novela el temor de los indios a este lugar. Es Agiali quien teme por Wata Wara debido a que ella confirma haber entrado en la caverna. Más adelante, cuando Pantoja y sus amigos coinciden con Wata Wara cerca de esta cueva, la impulsan a entrar en el lugar. Al resistirse ella por temor a los ojos del demonio que mira brillar ahí adentro, Pantoja dispara apuntando al hueco y, acto seguido, extrae de él una lechuza muerta. Se burla de las razones de la india e, inmediatamente, la fuerza a entrar. La narración de lo que sucede adentro no es otorgada al lector, pero sabemos que los hombres hieren de muerte a Wata Wara. El miedo de los opresores comienza aquí y termina con

un levantamiento indígena que busca vengar a la mujer de Agiali y, con ella, a todos los indios.

Es cierto que el narrador jamás atribuye los sucesos derivados del asesinato de Wata Wara a una suerte de maldición proveniente de la caverna; no obstante, no puede dejar de llamar la atención el hecho de que este sea el lugar en que la narración da un giro que atemoriza a los que causan temor y levanta a los subyugados. Así, este espacio permite pensar, sin que esto sea descabellado, que el juicio del narrador con respecto a la superstición indígena fracasa; y es que su novela deja entrever, más bien, que el supersticioso es el propio narrador. Se abre de esta manera la posibilidad, aunque involuntariamente, de que se diga de él lo mismo que él, de modo peyorativo, dice de la psicología del indio.

En *Huasipungo*, en cambio, el narrador está hasta tal punto concentrado en producir un efecto de realidad efectivo (esto es, una impresión afectiva en el lector) que excluye de la narración toda posibilidad que no sirva a esta función. Aquí, el objetivo principal es tocar, no la razón del lector, que es lo que se podría decir de Arguedas, sino su afecto. Entonces, la narrativa se concentra en imaginar la más extrema miseria posible, situación en la que queda el personaje tan despojado de todo que no solamente ha perdido el sentido de comunidad necesario para un levantamiento efectivo, sino que incluso carece del lenguaje que pueda reconstruir este sentido. Los indígenas de *Huasipungo* no son capaces de emitir un discurso de más de tres palabras ni siquiera cuando hablan entre ellos, ni siquiera en la microcomunidad del matrimonio. El diálogo entre Andrés y Cunshi, la pareja indígena más importante de la novela, casi no existe. El mundo indígena está hasta tal punto desintegrado en esta narración que ni siquiera es posibilidad; por lo tanto, su clausura es radical.

Páginas atrás, mi planteamiento suscitaba, con respecto a *Huasipungo*, la pregunta de si podemos considerar esta obra como una forma de realismo social. Por lo anterior, me aventuro a contestar que el efecto de realidad producido a partir de suscitar afección en el lector es tan fuerte en *Huasipungo* que todo intento de salir de los límites de su realismo social nos regresa irremediablemente a su forma. El punto es que Icaza lo logra a costa del indio, pues la imagen de miseria y de constante agonía en la que lo sume lo condena a una imposibilidad sin alternativas, lo cual no excluye un amansamiento fácil por tratarse de un personaje carente de raciocinio y de capacidad de odiar. Paradójicamente, es esto mismo lo que impulsa a leer esta obra no como una forma del realismo social, sino como el equivalente latinoamericano a lo que para Lukács fue el realismo crítico burgués; vale decir, *Huasipungo* representa efectivamente la realidad de explotación y exclusión dentro de una estructura cuyas relaciones de producción no han dejado de ser oligárquicas, pero el

proyecto social de integración que el realismo social promulga queda radicalmente cancelado. No es posible incorporar el universo indígena porque este desaparece en la narración. Hacía falta una nueva forma literaria que, como en el caso del realismo socialista, se alimente de formas literarias precedentes en aras de alimentar una revolución.

En este sentido, es de esperar que el levantamiento indígena que acaece al final de ambas novelas tenga lugar de modos radicalmente distintos. En la de Icaza, el detonante de la sublevación es la extirpación de los últimos huasipungos; en la de Arguedas, el asesinato de Wata Wara. En el primer caso, el líder que levanta a los indios es Andrés, para quien el fundamento de su resistencia es la voluntad de no perder, después de haberlo perdido todo, la propiedad más urgente: su parcela de tierra. En el segundo caso, el líder es Choquehuanca, el viejo *jilacata* de la comunidad, cuyo fundamento no es propiamente Wata Wara, la india a la que él quería como a una hija, sino aquello que la muerte de esta mujer representa: esclavitud, abuso, injusticia y odio. Así, si el grito de guerra de Andrés es “Ñucanchic huasipungo”, que quiere decir, “el huasipungo es nuestro”, el de Choquehuanca se desarrolla como sigue: “si quieren que mañana vivan libres sus hijos, no cierren nunca los ojos a la injusticia y repriman con inexorables castigos la maldad y los abusos; si anhelan la esclavitud, acuérdense entonces en el momento de la prueba que tienen bienes y son padres de familia... Ahora elijan ustedes...” (Arguedas, 2003: 282). Finalmente, mientras la insurgencia de Andrés es inefectiva, casi inmediatamente aplacada y condenada al fracaso desde su inicio, la de Choquehuanca (aunque no significa una victoria ni una revolución, y aunque en la lógica de la narración esté también condenada al fracaso) no es aplacada, sino que la novela expone la siniestra sugerencia del inicio de una lucha que habría de continuar.

Esto último no alude, por supuesto, a la subversión de un orden; cumple solamente el objetivo inmediato de una venganza contra el despotismo de Pantoja. No obstante, una lectura comparativa de ambos finales me permite ensayar las siguientes proposiciones. La narración de *Raza* otorga a Wata Wara una carga semántica de la que carece Cunshi en Icaza. La primera deviene un símbolo de detonación de una lucha: su muerte no solamente da cuenta de la explotación y el abuso a un pueblo, sino que además produce el giro por el que el *jilacata*, finalmente, vuelca a su comunidad en contra de sus opresores. Cunshi, en cambio, no representa más que lo que el indio en Icaza confirma una y otra vez: el grado máximo de miseria. Cunshi muere entre vómitos, orín y defecación, porque la carencia de todo no le deja más alternativa que alimentarse de carroña. Su muerte destruye el único resquicio de comunidad posible hasta ese instante: la familia. Y es tan miserable esta muerte que ni siquiera funciona como elemento detonador de un levan-

tamiento; por el contrario, no hace más que llevar al extremo la evidencia de una pobreza irremediable.

En cuanto a Andrés y Choquehuanca, las diferencias son aún mayores que las evidentes. Si el narrador de Arguedas concentra en el cuerpo muerto de Wata Wara el odio mutuo de indios y blancos, el de Icaza tiene la maestría de concentrar en las dos palabras pronunciadas por Andrés el sentido de miseria que cargan todas las imágenes que se suceden en la novela. Así, “ñucanchic huasipungo” no solamente profiere “el huasipungo es nuestro”, sino también el hambre, la carroña, la desnutrición, la violación, el castigo, la muerte de Cunshi, el sufrimiento del hijo de Andrés. No obstante, es también una forma de imposibilidad: la de la incapacidad del héroe de convertir su odio en lenguaje. Es tal el grado de incomunicación en la novela de Icaza, que no es posible ubicar a Andrés en la figura de un líder seguido por su comunidad; al contrario, cuando el levantamiento falla, los indígenas, temerosos por las represalias, culpan al insurgente.

Por su parte, el caso de Choquehuanca no es menos problemático. Si bien el discurso del viejo parece mostrar a un sabio *jilacata*, cuidadosamente leído, advertimos que esta sabiduría se limita a lo que el narrador –vale decir Arguedas– acepta como sabiduría en un indio; es decir, un indígena es sabio solamente en la medida en que es capaz de reconocer su condición natural de inferioridad. Dice así el autor de *Pueblo enfermo*:

Cuando [la] explotación en su forma agresiva y brutal, llega al colmo y los sufrimientos se extreman [...] entonces el indio se levanta, *olvida su manifiesta inferioridad, pierde el instinto de conservación*, y oyendo a su alma repleta de odios, desfoga sus pasiones y roba, mata, asesina con saña atroz. [...] La idea de la represalia y del castigo, apenas si le atemoriza, y obra igual que el tigre de feria escapado de la jaula. Después, cuando ha experimentado ampliamente la voluptuosidad de la venganza, que vengan soldados, curas y jueces y que también maten y roben... ¡No importa! (Arguedas, 2003: 41) [La cursiva es mía]

Cabe recordar que Choquehuanca, antes de la muerte de Wata Wara, es el indio que aplaca los ánimos de su comunidad con el objeto de evitar un levantamiento que él consideraba irracional debido a la violencia con que se sucederían las represalias. Es la muerte de Wata Wara lo que convierte su razón en odio. Perdida la razón, “pierde el instinto de conservación”, “olvida su manifiesta inferioridad”; en otros términos, obnubila su sabiduría y, como salvaje, “igual que tigre de feria escapado de la jaula”, se levanta. En otros términos, el último discurso de Choquehuanca no es, a los ojos de Arguedas, un ejemplo de sabiduría y, por lo tanto, no implica un proyecto social; es, por el contrario, una manifestación irracional nacida del odio y no del pensamiento.

Ahora bien, el hecho de que Choquehuanca pierda lo que para Arguedas es sabiduría indígena no evita que este personaje sea, como la caverna en que muere Wata Wara, otra fisura en la estructura monopólica del discurso del narrador. Y es que ahí donde Arguedas ve irracionalidad, también es posible percibir un sentido racional de justicia. Sucede que aquello que suscita el levantamiento es odio, pero también un valor: la comunidad. Wata Wara representa, de alguna manera, el centro articulador de la comunidad; por lo tanto, su asesinato es un modo de fragmentar la articulación vital del organismo indígena en los Andes. Wata Wara es la que espera el regreso de Agiali, la que se casa, la que se embaraza y, además, la india predilecta del *jilacata*. El sentido racional de justicia implica quizás menos una venganza que la defensa de este valor. Y es que tanto Wata Wara como Choquehuanca, y así también la caverna en que ella muere y él se despidió del cuerpo muerto, son en *Raza de bronce* esas raras bellezas de las que nos habla Arguedas en su *Pueblo enfermo* cuando se refiere a la puna. Del mismo modo que para él este espacio carece de belleza, pero no tanto (recordemos que Arguedas, aunque quizás contra él mismo, describe su elemento poético), para su narrador, Wata Wara carece de sentido estético, pero no tanto; Choquehuanca pierde su sabiduría, pero no tanto; la caverna es un elemento de superstición indígena, pero no tanto. En suma, todos estos elementos constituyen rajaduras, quiebres, raras bellezas, que, efectivamente, la narración niega, tacha y pretende excluir, pero que de una u otra forma conforman otro espacio que, aunque el narrador oculte o desconozca, parece seducirlo.

No sucede lo propio con *Huasipungo*, donde, más bien, todo desvío nos conduce al mismo punto de indigencia. Aquí, cada imagen confirma que todo se ha supeditado a un realismo encargado exclusivamente de afectar al lector. Bajo la luz de estas afirmaciones, es significativa la lectura comparativa de los finales de ambas novelas. La de Icaza concluye con el viento acariciando espigas de cebada crecidas entre los cadáveres de los indios; entonces, se oye murmurar a las espigas repitiendo el grito de Andrés: “¡Ñucanchic huasipungo!”. La de Arguedas finaliza con el silencio que cae paulatinamente sobre las ruinas que dejan los indios, y un amanecer descrito así: “Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes / El Sol...” (Arguedas, 2003: 284). El final de *Huasipungo* repite la miseria que ya había sido depositada antes en aquellas palabras; pero además, al ser utilizadas como la última frase del libro, el narrador responsabiliza con ellas al lector, quien entonces, y porque el indio no puede, deberá hacerse cargo de construir un futuro mejor. Se trata de la última estrategia icaciana de la narración para asegurarse un lector afectado.

El caso de Arguedas me parece más complejo, pues es inevitable leer ese amanecer, descrito con un Sol con mayúscula y puntos suspensivos, como otra rara belleza que no cabe cerrar en una sola interpretación. Por lo tanto,

es quizás un símbolo de amenaza que alerta al lector blanco sobre una posible insurgencia salvaje en respuesta al maltrato al indio. Si esto es así, ese Sol es otra forma de negación de un orden indígena posible, cuyo amanecer implica el caos del bárbaro y la condena de la civilización; pero no tanto, porque ese Sol es también una divinidad incaica, que nace ahí donde muere Wata Wara, donde muere un valor de comunidad que justifica el levantamiento, como si el Sol, de alguna manera, devolviera el valor perdido.

No quiero decir con esto que Arguedas sugiera en su novela la posibilidad de una integración cultural. En absoluto: el indio está excluido y ahí donde se habla de él, en realidad se lo desconoce; pero hay algo de este mundo que inquieta al narrador. Icaza, en cambio, es más cuidadoso con su narrador y no admite rajaduras. De esta manera, en su obra, el indio es extraído de su lugar y colocado en un mundo novelesco extraño donde adquiere el rol de un prototipo de pobreza y de impotencia. De hecho, Icaza encuentra en esto un modo de arte. En una carta a Bernard Dulsey, el autor comenta que el uso artístico del lenguaje del pueblo implica incorporar sus términos “dándoles a ellos un sentido social y humano”. Y añade: “En una palabra, usarles para demostrar una expresión sentimental de *un ser primitivo e inculto* en un momento dado –indignación, protesta, ansia de libertad, etc.” (Icaza, 2002: 241). [La cursiva es mía].

En este sentido, los proyectos sociales que describen Arguedas e Icaza en las citas del inicio de este trabajo podrían no ser, en principio, tan diferentes. En ambos hay, aunque de un modo distinto, cierto vínculo afectivo con el indio. Si en Arguedas este vínculo es una rara belleza, en Icaza es una responsabilidad social. Adicionalmente, ninguno de los dos proyectos se libera del racismo de sus gestores. No obstante, es por esto mismo que, en última instancia, ambos narradores ocupan extremos opuestos. Las contradicciones y las ambivalencias de *Raza de bronce* nos otorgan quiebres que, contra la voluntad de su autor, nos dan materia para pensar en el indio desde otro lado que no sea el de Arguedas; quizás tampoco sea el del indio, pero al menos nos es permitido entrever las inquietudes que el “otro” mundo cultural provoca en el narrador. Por su parte, la carencia de contradicciones en Icaza nos cierra esta posibilidad. En *Huasipungo* no hay margen más que para un dolor originado en la realidad del indio. El costo de este logro es la inexistencia radical de su universo cultural; en la obra de Icaza este no existe ni siquiera como ausencia, que, en todo caso, es el modo en que existe en Arguedas.

En *La patria íntima*, García Pabón apunta, refiriéndose a Bolivia, que “la formación de una nación más armoniosa” requiere menos de “un esfuerzo nacional” que de “un esfuerzo emocional de autorreflexión para desenterrar los fantasmas del miedo y del odio en el imaginario nacional”. Entonces, concluye: “lo que le falta a Arguedas en su obra es lo que critica de la socie-

dad boliviana: afectividad y emociones. Pero no como expresiones incontraladas de una actitud irracional, sino modeladas en el ejemplo de su propia obra literaria, es decir, en el de una pasión guiada por una razón textual” (1998: 130).

Pienso, en desacuerdo con García Pabón, que lo que le falta a Arguedas no son emociones y afectividad; Icaza vertió estos valores en su obra y, en beneficio del realismo social, terminó por negar en ella al sujeto andino. Lo que le faltó a Arguedas es, más bien, creer y ceder; creer en esas raras bellezas que describe, y ceder a esas otras formas de mundo posibles. Entonces, quizás, *Raza de bronce* hubiera podido ser esa novela que, rompiendo por primera vez la distancia entre el narrador y el indio, originara una forma literaria cuya función pudiera haber cumplido las promesas abiertas por el realismo social.

Bibliografía

- Arguedas, Alcides (2006) [1919]. *Raza de bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ___ (1937) [1909]. “El medio físico opuesto al desarrollo material del país” y “Psicología de la raza indígena”, *Pueblo enfermo*. Santiago de Chile: Ercilla 17-56.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). “Una historia entabada: la novela indigenista”, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Dulsey, Bernard M. (1970). “Icaza sobre Icaza”, *The Modern Language Journal*, 54. 4.
- García Pabón, Leonardo (1998). “Indios en el imaginario nacional de Raza de bronce”, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores.
- Gorky, Maxim (1982) [1934]. “Address Delivered to the First All-Union Congress of Soviet Writers, August 17, 1934”, *Collected Works in Ten Volumes*. Tomo 10. Moscú: Progress Publishers.
- Icaza, Jorge (2002) [1934]. *Huasipungo*. Madrid: Cátedra.
- Lorente Medina, Antonio (1980). *La narrativa menor de Jorge Icaza*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Lukács, Georg (1971). “Critical Realism and Socialist Realism”, *Realism in our Time. Literature and the Class Struggle*. New York: Harper Torchbooks.
- Monasterios, Elizabeth (et al.) (2002). “Indiscreciones de un narrador: Raza de bronce”, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Alba María Paz Soldán et al. eds. Tomo II. La Paz: PIEB.
- Paz Soldán, Edmundo (2003). “Raza de bronce y la dialéctica de la negación del otro”, *Alcides Arguedas y la narrativa de la nación enferma*. La Paz: Plural editores.

Perus, Françoise (1995). “Un problema de historia literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica”, *El realismo social en perspectiva*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rodríguez Márquez, Rosario (2008). “De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)”. University of Pittsburgh, en: <http://d-scholarship.pitt.edu/10324/> Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2012.

Una erótica del espacio en *Raza de bronce*

An erotic of space in *Raza de bronce*

Iván Armando Barba Sanjinez¹

Resumen

El ensayo propone una lectura centrada en cómo determinados elementos del espacio instaurados por la narración: el sol (arriba), el lago (como un espejo), el fuego (símbolo de la voluntad humana) y la cueva de los demonios se relacionan; en el entendido de que el paisaje refleja o anticipa lo que ocurrirá entre indios y mestizos, enfrentados en una pugna que se proyecta –en último término– hacia lo cósmico, implicando a entidades tutelares presentes y pasadas, así como visiones de mundos diferentes. Se trata de una estrategia narrativa que recurre al erotismo para mostrar de modo estético una realidad difícil de sobrellevar.

Palabras clave: novela boliviana, indigenismo, Alcides Arguedas, paisaje, erotismo, indios, mestizos, lago Titicaca, Altiplano, hacienda.

Abstract

The essay proposes a reading centered on how certain elements of the space established by the narrative: the sun (above), the lake (like a mirror), the fire (symbol of human will) and the cave of demons are related; in the understanding that the landscape reflects or anticipates what will happen between indians and mestizos, confronted in a struggle that projects –ultimately– towards the cosmic, involving present and past guardian entities, as well as different

1 Iván Barba Sanjinez ha estudiado literatura en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y psicología en la Universidad San Francisco de Asís (USFA), siendo el psicoanálisis su horizonte de interés en esta última disciplina. Ha dedicado la mayor parte de su vida profesional a la edición de textos de diversa índole (conformando parte del equipo editorial de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia entre 2016 y 2019), y publicado ensayos y reseñas sobre temas literarios. Su interés investigativo se centra en los efectos sugestivos del lenguaje, tanto en la literatura como la psicoterapia.

worldviews. It is a narrative strategy that uses eroticism to aesthetically show a reality that is hard to cope.

Keywords: Bolivian novel, indigenismo, Alcides Arguedas, landscape, eroticism, indians, mestizos, lake Titicaca, altiplano, hacienda.

Fecha de recepción: 7 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 2 de octubre 2020

Se trata, al enunciar lo que ha sido dicho, de volver a decir lo que jamás ha sido pronunciado.
Michael Foucault, *El nacimiento de la clínica*, Prefacio

Introducción

Erótica es la manera en la que el lenguaje describe elementos del espacio en *Raza de bronce* (sol, montañas, lago, fuego, río), entrelazándolos mediante descripciones de carácter agresivo, pero no exentas de belleza ni de connotaciones de fecundidad. La narración despliega la sucesiva aparición de los elementos concediéndoles cualidades de entidades vivas, las cuales se van modificando a medida que la novela avanza para, en el paroxismo próximo al final, cambiar de signo: los elementos venidos a menos al inicio de la novela se tornan poderosos hacia el final y –anticipando el incendio devorador de la hacienda, que marcará un nuevo inicio– las fogatas, el ulular de los pututos, la ira de los indios y los ladridos se multiplican, reflejados en el lago sagrado, que los proyecta al espacio celestial, hermanando a los fuegos encendidos por los humanos con los de las estrellas.

De este modo, los elementos del paisaje pasan a formar parte determinante de la trama en la que se juegan las vidas y las muertes de los personajes, conformando una estrategia narrativa en la que los primeros reflejan, anticipan o refuerzan las peripecias de los segundos. En esta manera de establecer una interacción entre las particularidades del espacio y el destino de los personajes se concentra el presente ensayo, recurriendo a la noción teórica de *erotismo* postulada por Georges Bataille como inherente a la condición humana:

Con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta y, por más razona-

bles que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón. (Bataille, 2009: 44)

Para este autor el erotismo² se desenvuelve en el campo de la violencia (ya de índole sexual, ya de tinte asesino), cuya aparición pone al ser en contacto con la inminencia de la muerte, la cual lo aterra tanto como lo fascina, puesto que súbitamente comprende que, más allá de su individualidad, y mediante la disolución de su cuerpo obrada por la violencia, se encuentra la posibilidad de entrar en contacto con un ámbito mayor,³ intuición que es tanto nostalgia de un pasado mítico como promesa de acceso a un distinto orden de cosas, un nuevo mundo. El lapso en el que la violencia obra sobre el individuo, y este accede –superando el horror que le genera la idea de perder su vida– a la contemplación de aquella posibilidad se conoce con el nombre de *éxtasis*, erótico o místico, puesto que según Bataille todos los místicos ansían llegar a ese estado. En consecuencia, sostiene, “todo erotismo es sagrado” (ibíd.: 20), en la medida que la violencia obra sobre el individuo para permitirle contemplar la posibilidad de ir más allá de sí mismo.

Consecuentemente, aquella “violencia ya no tenía únicamente el sentido animal de la naturaleza; la explosión, precedida por la angustia, asumía, más allá de la satisfacción inmediata, un sentido divino. Esa violencia se había convertido en religiosa” (ibíd.: 122), puesto que “la transgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción” (ibíd.: 132).

Octavio Paz, inicialmente, coincide con los postulados de Bataille, pero especifica que “el erotismo no es solo transgresión, sino representación. Violencia y ceremonia; caras opuestas y complementarias” (1979: 229). Por consiguiente, el erotismo es “lenguaje, ya que es expresión y comunicación; nace con él, lo acompaña en su metamorfosis, se sirve de todos sus géneros –del himno a la novela– en inventa algunos” (1994: 7). Con estas precisiones, Paz deslinda aquellas propiedades del erotismo relacionadas con el ámbito de la creación, ya sea social o individual:

- 2 Por definición, “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (ibíd.: 15). Basado sin duda en las relaciones sexuales y reproductivas, el erotismo –según Bataille– las trasciende, porque a estas “les falta el sentimiento de una violencia elemental, de la violencia que anima, sean cuales fueren éstos, los movimientos del erotismo. El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (ibíd.: 21).
- 3 “[E]l erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual. [...] La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad” (Bataille, ob. cit.: 30).

El erotismo es algo más que violencia y laceraciones. Más exactamente: *algo distinto*. El erotismo pertenece al dominio de lo imaginario, como la fiesta, la representación, el rito [...] Precisamente por ser un ritual colinda en alguna de sus dimensiones con la violencia y la transgresión. (Ibíd.: 7; énfasis nuestro)

Por su parte, con similar inclinación, Juan Pablo Patiño acude al pensamiento de Mijaíl Bajtín, para sostener lo siguiente respecto del erotismo:

Ese orden distinto es, para Bajtín, primordialmente ambivalente: a la vez que degrada y mortifica, regenera y renueva. Interpreta, a la vez que su muerte, su propio renacimiento y renovación, situándose en el umbral de la realidad y el arte. Toda degradación corresponde a una renovación. A toda aniquilación le sigue un renacimiento abierto al infinito. El erotismo y su símil la muerte, la poesía y lo festivo, se concatenan para perder al ser destruyendo sus límites. Hay una disolución que apunta a una insurgencia y a la vez a un renacimiento que es una aprobación de la vida. (2005, html)

Así, el concepto propuesto por Bataille –vinculado con el ejercicio de la violencia sagrada, aquella que transgrede para develar la continuidad del ser más allá de la muerte– es reorientado por Paz hacia la creación verbal, y Patiño, recurriendo a nociones postuladas por el teórico del carnaval en la Antigüedad, lo vincula con el momento festivo de renovación y regeneración, formulaciones todas pertinentes para ensayar una lectura de los elementos espaciales en *Raza de bronce*.

Erótica del espacio

Es imposible que un paisaje sea, en sí mismo, erótico. Lo que puede ser erótico es el modo en que ese paisaje se describe y, en el caso de *Raza de bronce*, se crea, a partir de las descripciones del narrador. Dicha relación estética del paisaje es la que en el presente ensayo se entiende como una erótica del espacio, la cual recrea un relacionamiento de índole violenta (en los términos descritos líneas arriba) entre elementos: los rayos afilados del sol desatan reflejos púrpuras en los costados de los cerros y en las aguas del lago, así como el río hiende las entrañas rojas de la tierra del valle, y posteriormente el fuego –avivado en el corazón de los indios por Choquehuanka, quien conoce el lenguaje secreto de las entidades llamadas demonios por los mestizos–, abandonando su reclusión (al mismo tiempo que lo hacen los demonios de la cueva, para recuperar sus atributos de deidades protectoras), desatará su ira en contra de los mestizos, rebelándose en contra del orden del mundo. Este transcurso entre estados, resuelto de modo violento, es narrado de un modo

que puede definirse como erótico, puesto que, como precisa Paz, el erotismo no es un símil del acto sexual y de la pasión violenta que lo acompaña, sino “su metáfora” (1994: 26).

Nosotros podemos agregar que, lejos de ser un impulso primitivo y una expresión llana de los deseos sexuales, el erotismo es una construcción imaginativa mediante la cual, a partir de los impulsos primitivos de lo sexual (tendientes a la reproducción animal), se crea un nuevo modo de relacionamiento con ciertos fenómenos de la realidad. Desviada la fuerza erótica de los fines reproductivos, donde sin duda se origina, se canaliza hacia nuevos objetivos, y da lugar a un modo infrecuente de comprender la violencia: no únicamente en tanto fuerza destructiva, sino también como fuerza creadora, dado que –desde cierta perspectiva– la destrucción es necesaria y aun anhelada para generar un nuevo estado de cosas.

Desde este punto de vista, el erotismo es una desviación de los fines naturales de la reproducción sexual, así como el lenguaje poético es una desviación del fin “natural” del lenguaje humano: la comunicación diáfana. Y la relación traída a cuento es pertinente en tanto, para el presente ensayo, el erotismo –tal como la poesía– implica fines estéticos: la generación de un modo hermoso de retratar los fenómenos del mundo, así –y sobre todo cuando– sean estos crueles, horribles, brutales, casi insoportables de contemplar.⁴

En el caso específico de *Raza de bronce*, acaso lo que hemos denominado *una erótica del paisaje* era necesaria, en tanto estrategia poética, para narrar los hechos que conforman la novela: sometimiento atávico, abusos constantes e impredecibles, violaciones a las jóvenes casanderas, muertes por simple codicia de los patrones, humillaciones e incluso castigos empleando la fuerza del Estado, y el correspondiente estallido de violencia arrasadora, casi purificadora, del final de la novela.

Una vez definida la noción de *erótica del espacio*, pasemos a describir cómo se plantea la presente lectura de *Raza de bronce*: desde una perspectiva interpretativa, se concentra –en el entendido de que el paisaje anticipa o refleja las acciones determinantes en la novela– en determinados elementos: el sol, el fuego, el lago, la cueva de los brujos y el río, así como en ciertas contraposiciones: Choquehuanka / Suárez; dios cristiano / entidades tutelares precolombinas; presente / pasado; primeras imágenes del paisaje / últimas imágenes del paisaje.

En este sentido, cabe subrayar que una lectura interpretativa implica, necesariamente, ejercer cierto tipo de violencia contra un texto: seleccio-

4 Es a este momento de conocimiento al cual –aunándolo con el instante de contemplación mística religiosa– Bataille ha denominado éxtasis “innominable pero maravilloso”, cuando “el ser nos es dado en una superación intolerable del ser, no menos intolerable que la muerte (2009: 74).

nar determinados elementos de una totalidad narrativa (dejando, por tanto, de lado otros), atribuirles una simbología y establecer entre ellos ciertas relaciones para conformar, a partir de este ejercicio, una lectura global. En el presente ensayo, realizaremos un recorrido que implicará visitar tanto la primera imagen de los elementos arriba mencionados como la última, en el entendido de que hay un transcurso significativo entre ambas apariciones. Aparte de ello, en la segunda parte del ensayo, abordaremos las contraposiciones también mencionadas líneas arriba, que conforman dos líneas filiales que entran en conflicto a lo largo de la novela, determinando por tanto la acción y el desenlace.

¿Es el final un inicio?

En nuestra interpretación, *Raza de bronce* –novela que comienza con la imagen de un sol muriente, que refleja su agonía sanguínea en la superficie del lago Titicaca– no termina con un final, sino con un principio:

Entonces, sobre el fondo purpurino se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron luego intensas. Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes.
El sol... (Arguedas, 2006: 284).

Pronto se verá el porqué de estas afirmaciones, por qué la salida radiante del sol implica un inicio simbólico y una aprobación casi divina de lo sucedido la noche anterior. Por el momento, concentrémonos en la inversión lógica que implica este final que es un inicio. Como todo inicio, es incierto: pasada la noche del incendio de la hacienda, acaecidas las muertes violentas, desatado el incontenible evento aparentemente solo destructivo, las consecuencias son imprevisibles. ¿Han muerto todos los patrones, en especial Pantoja? ¿Cuál será la reacción de las autoridades y de los representantes del Estado ante este hecho? ¿Inicia una nueva etapa de mejores circunstancias? ¿Es el principio de un tiempo nuevo para la raza sometida?⁵

En otras palabras, la destrucción por fuego perpetrada por los indios sobre la hacienda y su significado de opresión y la buscada muerte de los patrones, ¿implica alguna conquista positiva, más allá de la venganza –justa o no– de los oprimidos en contra de los opresores? En palabras de Choquehuanka, sí:

5 Dado que la presente no es una lectura sociológica, histórica ni antropológica, no se considera la actual problematización teórica respecto de los términos “raza”, “indios” o “mestizos”, entre otros; simplemente, se hace mención a los términos empleados en la ficción.

Nada debemos esperar de las gentes que hoy nos dominan, y es bueno que a raíz de cualquiera de sus crímenes nos levantemos para castigarlos, y con las represalias *conseguir dos fines, que pueden servirnos mañana*, aunque sea a costa de los más grandes sacrificios: hacerles ver que no somos todavía bestias y después abrir entre ellos y nosotros profundos abismos de sangre y muerte, de manera que el odio viva latente en nuestra raza, hasta que sea fuerte y se imponga o sucumba a los males. (Ibíd.: 281; énfasis nuestro)

Por tanto, ya en palabras del anciano más respetado de la comunidad, la destrucción tiene objetivos plausibles: retomar la cualidad de seres humanos –cualidad que los patrones, evidentemente, no pueden o no quieren ver– y ahondar el odio para así definir si la raza se impone o sucumbe.

Dios cristiano versus demonios confinados en lo oscuro

Más allá de estas palabras, la noche del incendio de la hacienda puede considerarse incluso un tiempo sagrado, apegándonos otra vez a la propuesta de Bataille:

La comunidad a la que el trabajo separa de la violencia, lo es en efecto durante el tiempo del trabajo, y frente a quienes el trabajo común asocia. Pero *fuera de ese tiempo, fuera de sus límites, la comunidad puede volver a la violencia*, puede ponerse a dar la muerte en una guerra que la oponga a otra comunidad (2009: 52; énfasis nuestro).

En este sentido, indica el autor, si bien la prohibición de dar muerte es más grave y más general que las prohibiciones sexuales, se limita igual que ellas a reducir la posibilidad de matar en determinadas situaciones (ibíd.: 76). En determinados momentos, el asesinato es aceptado (como durante el tiempo de guerra, por ejemplo). Algo similar ocurre en la novela, y es Choquehuanka quien desata este tiempo fuera de lo común:

Nunca discursos de violencia y de odio produjeron en una reunión de hombres tan grande arrebato de cólera como las palabras medidas, pero de honda intención, del viejo Choquehuanka (Arguedas, 2006: 282).

De esta manera, no es en absoluto casual que el fuego, ritualmente considerado un elemento de purificación,⁶ sea el vehículo de la violencia desatada

6 “En los libros *Pahalavi* –que desarrollan la escatología de Zoroastro– se describe cómo, al final de los tiempos, el fuego derretirá montañas y metales para formar un río de fuego por el que tendrá que pasar toda la humanidad resucitada. Solo los malvados lo sufrirán atrozmente; para los justos el río de fuego será como leche dulce caliente. // En la Biblia y en el Talmud el fuego aparece como elemento central teofánico, se reviste de fantasías de destrucción, de violencia y venganza, produce tormentos sin fin y desgracia eterna,

contra los patrones. En la novela, mucho antes del incendio, en un contexto de queja ante el abuso de los patrones, se dice, explícitamente:

Deslizóse la chica por entre los ancianos, llegó al fogón, e introduciendo la bosta seca junto al ascua, comenzó a soplar para que prendiera fuego. Cuando lo hubo conseguido, depositó la bosta encendida sobre un cacharro y *se fue llevando la divina chispa*. (Ibíd.: 186; énfasis nuestro)

Esta sencilla alusión de índole prometeica extiende un nuevo significado sobre el incendio de la hacienda. ¿Es el fuego humano o divino el que interviene en esta reacción de violencia extrema? En otras palabras, ¿el enfrentamiento entre indios y patrones es una pugna –ya devenida violenta– entre seres humanos, simplemente, o se trata de una pugna que representa otra, de mayor envergadura? Revisemos el siguiente fragmento:

Dios había dispuesto el mundo de manera que hubiese una clase de hombres cuya misión era mandar y otra sin más fin que obedecer. Los blancos, formados directamente por Dios, constituían una casta de hombres superiores, y eran patrones; los indios, hechos con otra levadura y por manos menos perfectas, llevaban taras desde su origen y forzosamente debían de estar supeditados, por aquéllos, siempre, eternamente... (Ibíd.: 204; énfasis nuestro)

Y, enseguida, este otro:

El indio jamás pasa por semejante metamorfosis, sobre todo el indio de la puna. ¿Un sunicho comerciante, munícipe, diputado, ministro?... Jamás nadie se lo imaginaba siquiera. *Primero habría de verse invertir todas las leyes de la mecánica celeste*. (Ibíd.: 181; énfasis nuestro)

Por tanto, puede sostenerse que el incendio de la hacienda no es el violento corolario de un enfrentamiento entre hombres, sino también –y a esto apunta la presente lectura– entre divinidades: entre el dios cristiano (y sus representantes en la Tierra) y las entidades tutelares del pasado indígena, venidas a menos en el tiempo presente de la novela, pero capaces todavía de responder violentamente a las ofensas de los mestizos.

En ese sentido es que puede plantearse una línea filial entre Choquehuanka, a quien los mestizos

pero es causa también de la combustión espiritual del pecado y de la impunidad. El fuego purifica y sacraliza [...] // Una de las divinidades más antiguas en la Mesoamérica precolombina era el dios del fuego, al que los aztecas llamaban *Ueuetlotl*, esto es, ‘el viejo dios’” (González y Boxó, 1997: 26-27).

acusaban de hechicero y de mantener secretos pactos con los *demonios* y otros seres malignos y perversos, sin sospechar, los inocentes, que tales imputaciones, en vez de concitarle la animosidad de los indios, ponía sólidos remaches a su veneración, porque le presentaban *poseyendo cualidades negadas a los demás hombres*. (Ibíd.: 136; énfasis nuestro)

Y el perrito guardián de Wata-Wara: “Supaya, como su homónimo de la leyenda indígena, *demonio*, era negro, lanudo, y las lanas que cubrían su lomo afilado tenían reflejos de *cobre* envejecido” (ibíd.: 252; énfasis nuestro). Refuerza esta filiación el hecho de que ambos, Choquehuanka y Supaya, intentan proteger –infructuosamente– a Wata-Wara. La línea decisiva de esta filiación puede establecerse con los demonios confinados en la caverna a la cual Wata-Wara penetra, al inicio de la novela, en busca de una res perdida:

... llevaba en el país la fama de albergar a los espíritus malignos en una caverna cuya boca se abría mirando al lago, a pocos pasos del flanco que cae, casi a pico, sobre las inquietas aguas. (Ibíd.: 8-9)

Esta caverna es, por otra parte, donde los mestizos matan a la muchacha, embarazada, en un intento de violarla: “¡Es la morada del diablo!” (ibíd.: 257) había advertido a los raptos Wata-Wara poco antes. Por tanto, es posible aseverar que, simbólicamente hablando, los demonios de la cueva son las entidades tutelares del pasado indígena, incapaces ya de proteger a sus creyentes, confinadas a lo oscuro, nombradas como “demonios” por los curas. Y es con estos demonios con quienes se acusa a Choquehuanka de entrar en tratos.

Por ende, el asesinato de Wata-Wara –que es un crimen triple: intento de violación y asesinato de ella y de su bebé– es también una transgresión hecha en un espacio sagrado para los indígenas; en otras palabras, una transgresión sagrada.⁷ De ahí que, cuando Pantoja, conducido por los indios junto a los otros mestizos al centro del lago (ciegos todos ellos a las señales de su condena: el ulular del pututo y las hogueras), pregunta a un indígena qué son esos fuegos en los cerros, este le replique “... seguramente el diablo, que ha salido de su antro y busca un alma” (ibíd.: 275).

Con esta respuesta, precedida incluso de una señal estelar (“Un aerolito, dejando reguero fugitivo de luz, rasgó con una raya perpendicular las tinie-

7 “Fundamentalmente es sagrado lo que es objeto de una prohibición. La prohibición, al señalar negativamente la cosa sagrada, no solamente tiene poder para producirnos –en el plano de la religión– un sentimiento de pavor y de temblor. [...] Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce” (Bataille, ob. cit.: 72).

blas y se hundió en el lago” [ídem]), tenemos el círculo completo: los “demonios”, ofendidos por el crimen de los mestizos, salen de su confinamiento para acabar con ellos y, simbólicamente, con el orden que su opresión significa, para trocar aquella “mecánica celeste” que niega a los indios la cualidad de seres humanos. Por ende, el incendio de la hacienda cobra una significación mayor: entraña una pugna entre el dios actual, que legitima la opresión de los indígenas, y las entidades tutelares del pasado. Así, la revuelta no es solamente venganza ni reivindicación violenta, sino un intento de mudar el orden celestial, para que el orden terrestre sea trastocado, en consonancia.

Para corroborar lo anticipado, en lo que viene, analizaremos las imágenes primera y última de los elementos seleccionados.

Imagen primera del sol

El rojo dominaba en el paisaje.
Fulgía el lago como una *ascua* a los reflejos del sol
muriente
(Arguedas, 2006: 7; énfasis propio)

La primera imagen del sol, además de agonizante, es primigenia en el sentido de composición de la novela que habíamos identificado: la luz solar, reflejada en la superficie del lago, genera –en términos visuales– fuego abajo. A la vez, el *ascua*, rojiza, proporciona ya la relación de color que anticipa el desarrollo de la novela: sangre, fuerte piel bronceada, reflejos de fuego sobre el cabello de Choquehuanka o el pelo del perro Supaya.

El crepúsculo, así, toma la significación del destino de una raza, que ha sido arrinconada y es víctima de abusos constantes, pero que conserva la fuerza y la resistencia para retomar –por la fuerza– su cualidad de seres humanos. Wata-Wara y Agiali son sus mejores representantes: fuerte uno, hermosa la otra.

Por otra parte, a lo largo de la narración, la luz del sol es la que incendia el paisaje andino, otorgándole vida y belleza. En esta línea, se trata, sin duda, de una presencia sobrenatural (cuando aparece cubierto por las nubes, es presagio de desgracias inmediatas), pero enigmática. Existe, probablemente, una alusión a su cualidad de máxima divinidad precolombina; en este sentido, su presencia constante –su supervivencia tras la llegada del dios cristiano y su nuevo orden– desata la pregunta existencial sobre los oprimidos: ¿vale la pena vivir así? La vida de los indios, quienes llevan la huella solar en el color bronceado de sus músculos, aparece como un regalo enigmático, dado que es un don, pero aparece lleno de miseria y sufrimiento. Si se considera el sol

como una presencia sobrenatural, la pregunta que suscita su presencia diaria en los oprimidos es si esta divinidad mayor “aprueba” su actual condición o la lamenta. ¿Cómo saberlo? ¿Cómo vislumbrar la voluntad divina? ¿Si la luz solar es evidencia de la voluntad divina, que sigue dando vida al paisaje, el fuego, su símil terrestre, significa la voluntad humana?

Imagen primera del lago

La primera imagen del lago lo delimita ya como un espejo inmenso de lo que sucede a los hombres, de su sometimiento y su supervivencia, del amor, ese milagro siempre en riesgo, de Wata-Wara y Agiali. Como se había dicho, en este juego de metáforas espaciales, el paisaje no es un signo neutro, sino que anticipa o refleja –tal como hace la superficie del lago– lo que va a suceder entre los personajes.

En este sentido, el lago Titicaca es un testigo de lo que sucede a los hombres, desde el inicio de la novela hasta el preludio del final. Se trata, al igual que el sol, de una entidad otorgadora de vida: proporciona peces, totora y fertilidad. Hacia el final de la novela, asume incluso características de espejo cósmico, reflejando ya no los fenómenos estelares en su superficie acuática, sino los fenómenos terrenos en el cielo, como se verá posteriormente.

A lo largo de la novela, se otorga al Titicaca la cualidad de sagrado:

El estrecho de Tiquina por fin, amurallando entre la roca de sus paredes cortadas casi a pico las aguas cristalinas y puras, que en la tarde, cuando el sol crepuscular las tiñe de rojo, parecen un río de sangre irrumpiendo en el caudal fecundo del lago de las sagradas leyendas incásicas. (Arguedas, 2006: 105)

En el fragmento citado vuelven a ponerse en relación los elementos mencionados antes; aunque, en este caso, la luz solar se relaciona directamente con la sangre. Sin embargo, lo que por el momento nos interesa señalar es la cualidad sagrada del lago. Poco después, se lo recalca, en un momento de la narración en el cual se toca el tema de la depredación indiscriminada de la flora y fauna acuáticas, realizada por la mezquindad y ambición mestizas: “¡el lago sagrado de la leyenda incásica se moría!” (ibíd.: 114).

En otros momentos de tragedia humana (la muerte de Quilco, que deja en la miseria a su familia), la luz solar, la presencia solar, es escamoteada por las nubes y, en esos instantes, las aguas del lago también pierden color y vitalidad:

Las nubes avanzaban entretanto, macizas, sobre el cielo, y habían velado completamente al sol; sus sombras reflejaban en el lago, cuyas aguas parecían de plomo, y daban al paisaje un aspecto de desolación y tristeza infinitas. (Ibíd.: 149)

Imagen primera de la cueva de los brujos (el antro)

Se trata de un lugar habitado por “demonios”, en el que penetra Wata-Wara por curioso accidente:

—¡Jaú-u-u-u! —gritó Wata-Wara avanzando con miedo hacia el *boquerón oscuro e informe* de la entrada. Su grito penetrante y agudo metióse en el antro y a poco salió en forma de eco, que ella, por extraña ilusión, tomó por el balido de su extraviada res...

Grande y ancha era la caverna. Su piso irregular estaba cubierto con el cascajo que al romper las piedras dejaron los ignorados canteros que allí labraron quizás la piedra blanca con transparencias opalinas para la fontana que otrora se erguía en el hoy destruido Prado de La Paz, *y en los rincones se veía la buella del fuego* encendido para cocer su yantar o dar filo al cincel. (Arguedas, 2006: 9; énfasis nuestro)

Es casi un llamado emitido desde la cueva el que la pone en contacto con ese mundo oscuro, caracterizado, además, como “informe”, es decir, desconocido, indeterminado, sin medida. A ello cabe añadir que, a lo largo de la narración, el término *antro* es identificado directamente con el infierno, incluso por el cura: “¡El infierno!... ¡El infierno!... ¿Entiendes, condenado? ¡¡El infierno, te digo!!... Y al pronunciar con airada vehemencia el nombre del antro pavoroso, volvía a encenderse su cólera” (ibíd.: 165).

No obstante, los demonios que habitan en aquella cueva, desde nuestra interpretación, son entidades tutelares de existencia previa a la conquista y a la imposición del dios cristiano (que, precisamente, tildó de “demonios” a cualquier divinidad de existencia previa); por tanto, tienen connotaciones positivas para los oprimidos. En la línea filial que hemos establecido al principio, ya indicamos que Choquehuanka se relaciona con los demonios (tal como escucha y percibe todas las señales del paisaje), al igual que Supaya, el perro de Wata-Wara, cuyo nombre significa, precisamente, demonio. ¿Es Supaya una entidad tutelar venida a menos, que intenta proteger a la mujer que conforma la pareja más importante y prometedora de la novela? La conformación de los hechos, que retrata a Supaya siempre cercano a Wata-Wara e impotente para impedir su asesinato, parece ratificarlo.

Imagen primera del fuego

Era [la cocina] una habitación estrecha, larga y de paredes renegridas. Frente a la puerta angosta y baja estaba el fogón de barro, en cuyo fondo ardía *un macilento fuego* alimentado por la bosta seca de las ovejas [...] La *moribunda llama* del mechero doraba sus rostros acusando con vigor los perfiles mientras el lado

opuesto se borraba completamente sobre el fondo de la covacha oscurecida por el hollín y las sombras... (Ibíd.: 15; énfasis nuestro)

En la primera aparición real del fuego, si bien se había mencionado su huella en la cueva de los demonios, el fogón apenas sirve para sobrevivir, y penosamente protege a “la vieja Coyllor-Zuma, madre de Wata-Wara y a otros dos viejos arrugados y de encorvada talla” (Arguedas, 2006: 15). En otras palabras, el fuego en su primera aparición como tal –aunque antes se ha aludido a él varias veces en tanto ascua o incendio, siempre como reflejo del sol– dista mucho de ser la “divina chispa” (ibíd.: 196) como se lo reconoce luego.

En realidad, el fuego –como elemento que perfectamente representa la cualidad doble de ser tanto protector y benéfico como potencialmente destructor– encarna la idea de la violencia sagrada como la concebimos para el presente ensayo: una violencia estimulante de la vida que es –o puede serlo– tanto destructora como creadora. Esta imagen, casi seminal, tanto fecundadora como asesina, fluida, se repite en tanto caracterización del carácter del río en el valle:

Las aguas turbias y algo verdosas, confundidas en ese punto con las del río de La Paz, se arrastraban con violencia, y *parecían perforar* el cerro que al fondo cerraba el horizonte, alzándose rojo y quebrado en *sus flancos destrozados como una entraña*. (Ibíd.: 18; énfasis nuestro)

El río perfora las entrañas rojas de la tierra, se lleva la vida de Manuno (casi como si se tratara de un sacrificio humano a una entidad divina), pero también es portador de fecundidad y de vida. Si Agiali se confirma como hombre fuerte es porque se ha enfrentado al río y es el único superviviente de esta experiencia (dado que Manuno muere y Quilco poco después de regresar a su comunidad).

La caracterización de la luz solar en determinados pasajes de la novela no es muy diferente a la del río: a su paso, en un movimiento no exento de violencia, incendia el paisaje: “El sol, en su ocaso, se filtraba por la desgarradura de una nube y teñía de rojo, de un rojo vivo e intenso, las aguas, ahora quietas, del lago” (ibíd.: 265). La idea de la violencia ejercida como un corte, una hendidura o una herida aparece también muchas veces en la novela:

Fulgía el sol, quebrando sus rayos en haces de luz multicolor, que proyectaban formando mil combinaciones en el fondo tapizado; y al paso de la balsa, bajo su sombra alargada, huían los peces, haciendo brillar la blancura de sus vientres, *cual agudos puñales*. (Ibíd.: 215; énfasis nuestro)

En otras palabras, la noción de originar una herida que sea, a la vez, fecundante, no es ajena a la estética de la novela; puede notarse inequívoca en la imagen solar proyectada sobre el estrecho de Tiquina antes citada: “en la tarde, cuando el sol crepuscular las tiñe de rojo, parecen un río de sangre irrumpiendo en el caudal fecundo del lago” (ibíd.: 105), o bien en el siguiente fragmento:

Una nube parda ceñía el cuerpo de la montaña con una banda tenue, y sus picos, dorados por el sol, tenían un borde cristalino, cual si la nieve de la cumbre floreciese en diamantes o se orlase de una diadema en honor del *astro alegre y fecundo*. (Ibíd.: 90; énfasis propio)

Por tanto, queda establecida una relación entre violencia y fecundidad, incluso en imágenes secundarias: “... las parejas de yuntas que araban los terrenos, reblandecidos por fecundante humedad” (ibíd.: 151).

Imagen final del lago

Levantaron los indios las perchas y sonrieron en las sombras. (Ibíd.: 273)

Tras la decisión de actuar con violencia tomada por los indígenas, alentados por Choquehuanka a causa del asesinato doble de Wata-Wara y la criatura que albergaba en sus entrañas, los mestizos son conducidos al centro del lago por solicitud del patrón Pantoja, quien desea que sus invitados experimenten ese paseo; desde allí ven las hogueras que se han prendido en las montañas y escuchan el ulular del pututu como señal de su futura muerte.

Por tanto, el lago es el espacio que refleja todo lo que les espera (anticipa el incendio y la violencia homicida), aunque ellos –con su específica incapacidad para ver las señales inequívocas que el espacio circundante les ofrece, así como son incapaces de ver a los indios como a semejantes suyos– no pueden verlo. Es el momento en el que Pantoja pregunta, algo alarmado, qué son los fuegos que se mueven en las montañas y un indio le responde “seguramente el diablo, que ha salido de su antro y busca un alma” (ibíd.: 275); respuesta enigmática que los mestizos tampoco comprenden en su real dimensión.

Reforzando nuestra lectura de que la pugna entre hombres implica también una pugna entre entidades divinas, instantes antes de que este diálogo se suscitara, “un aerolito, dejando reguero fugitivo de luz, rasgó con una raya perpendicular las tinieblas y se hundió en el lago” (ídem); marcando de este modo una señal (¿de aprobación?) estelar acerca de lo que iba a acontecer esa

noche. “Esta mañana sopló el *kenaya*, viento de desgracias” (Arguedas, 2006: 274), había acotado otro indio poco antes.

Es en ese contexto que el papel del lago, en tanto espejo que refleja o anticipa lo que va a ocurrir a los hombres, y refleja lo que ocurre en la bóveda celeste (despejada o nublada), aunando así el transcurso de los hechos humanos con el paisaje, cobra una dimensión más: proyecta lo que ocurre en la tierra hacia el cosmos: “A la par de los bufidos encendíanse en la cumbre de todos los cerros de la ancha bahía fogatas parpadeantes, *cual estrellas rojas súbitamente brotadas en el espacio*” (ibíd.: 272; énfasis nuestro).

Por tanto, la imagen final del lago es determinante en al menos dos sentidos: refuerza su condición de gigantesco espejo del paisaje y de las acciones humanas –funcionando, de hecho, como nexo entre ambos elementos– y muta su cualidad de reflejar lo que sucede en el cielo (ya se trate de la incursión plena de la luz solar o de su encubrimiento por nubes, señal de desgracias inminentes) para pasar a proyectar en el cielo lo que sucede en la superficie terrena. De este modo, la pugna entre humanos adquiere una dimensión mayor, se proyecta en el ámbito cósmico, todavía sin desenlace previsible.

En este sentido, el lago, espejo preferido de los rayos solares a lo largo de la narración, permite plantear una relación más: el fuego en la tierra es el símbolo de la voluntad humana, así como, en el cielo, la luz solar es símbolo de la enigmática voluntad divina; la imagen del lago proyectando al cosmos el fuego de las hogueras lo sugiere. Además, es posible plantear esta relación a partir de las menciones a la “mecánica celeste” y a partir de las preguntas que los sometidos se formulan entre ellos, acerca de si vale la pena vivir del modo en que lo hacen y de si será posible, de algún modo, revertir el orden de las cosas.

Imagen final del fuego

Y el fuego surgía potente, amenazando extirpar todo sentimiento de prudencia en las almas. (Ibíd.: 280)

La imagen final del fuego en la novela es completamente distinta a la inicial: ya no es un mísero fogón que apenas calienta una humilde cocina y alumbra a duras penas a unos ancianos acurrucados. Por el contrario, multiplicado en las hogueras a lo largo y ancho de los cerros que circundan el lago, mostrándose en ese momento como amenazante para los patrones, ya proyectado hacia el cielo por los reflejos del lago, homologado con el fuego de las estrellas, el fuego pronto se convierte en incendio violento de la hacienda, símbolo del poder patronal:

La llama se convirtió en hoguera, y un ancho círculo rojo manchó la negrura del llano, iluminando gran trecho de él. A veces se desplegaba como una colosal bandera roja, achicábase en seguida, a punto de morir, ondulaba, oscilaba, y de pronto resurgía más enhiesta, *levantando sus flecos al cielo* [...]. Dentro del círculo rojo, como abrasadas por las llamas, se veía cruzar las fugitivas siluetas de los indios corriendo de un lado para otro, agazapados al suelo... (Ibíd.: 283-284; énfasis nuestro)

Cabe subrayar que el mismísimo Choquehuanka, indignado por el asesinato de Wata-Wara, a quien ha intentado proteger en vano de la codicia ilimitada de los patrones, es quien aviva la violencia en el corazón de los indios. En una escena significativa, se lo retrata de la siguiente manera: “Cerca del cadáver, sentado en una piedra, velaba Choquehuanka. Yacía inmóvil, con la cabeza agobiada, y *sus canas relucían* al resplandor crudo de la hoguera cual un ampo *teñido de rojo*” (ibíd.: 278; énfasis nuestro). Al igual que el pelaje de Supaya –quien también intenta defender a Wata-Wara y fracasa– tiene visos cobrizos, el pelo de Choquehuanka refleja la luz del fuego y se torna rojo. Se trata de una anticipación de la decisión del anciano: desatará la violencia y esta hará correr la sangre.

Cuando los indios se dirigen furiosos a la casa patronal, encabezados por Agiali, “la solitaria silueta de Choquehuanka se irguió sobre los rojizos resplandores de la hoguera, que se consumía por falta de combustible” (ibíd.: 282). Es un momento de duda, acerca de si los indios se atreverán a consumir la violencia, así como de si los patrones lograrán huir, como en el pasado; esto queda acentuado por la luz dubitativa de la hoguera: el fuego está a punto de consumirse. Sin embargo, “en ese mismo instante un nuevo espectáculo volvió a hacer latir de alegría su viejo y gastado corazón” (ibíd.: 283):

Una de las lucecillas *trocóse en antorcha, y la antorcha en llama*. La llama ondeó, roja, en la oscuridad, como lengua de reptil; y mil chispas, crepitantes, saltaron de su cuerpo, desvaneciéndose en lo alto de las sombras.

Otro grito humano, agónico y penetrante, rompió el silencio ahora velado por las sombras, y volvieron a aullar los perros, con furia. [...] Era un aullido largo, agudo y hueco, como salido de las entrañas de la tierra. (Ídem; énfasis nuestro)

De esta manera, la duda acerca del final queda resuelta cuanto el fuego, dubitativo cerca del anciano, se reaviva y consume bienes y vidas en la hacienda. En este sentido, el fuego, cuya primera aparición muestra su fuerza sometida y dedicada a la mera supervivencia, desata su capacidad destructiva. No obstante, queda la interrogante en el aire silencioso tras la noche del incendio: ¿lo sucedido ha cambiado el rumbo de las cosas? En otras palabras,

¿el fuego ha tenido solamente una participación destructiva o, entendida como purificadora, su violencia dará lugar a una nueva situación positiva?

Imagen final del sol

Pasada la noche del incendio, en la que los indios pueden haber exterminado a todos los mestizos o bien esperar su venganza, el sol sale triunfante:

Y el silencio terrible, preñado de congojas, misterioso...

Una raya amarillenta rasgó la negra bóveda hacia el naciente. Tornóse lívida primero, luego rosa, y anaranjada después.

Entonces, sobre el fondo purpurino se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron luego intensas.

Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes.

El sol... (Arguedas, 2006: 284)

Se trata de una inversión de la primera imagen. Ya no es un atardecer en el que la luz agonizante, reflejada en el también agonizante lago, despojado de su cualidad de sagrado, simboliza la decadencia y opresión de un grupo humano, sino un amanecer glorioso que se presenta luego del silencio terrible de lo confuso. Como se dijo al comenzar el presente ensayo, la novela termina con un inicio que, como todos los inicios, es incierto: no puede saberse lo que ocurrirá ni cuánto de ello será positivo o negativo para los hombres que se vieron prácticamente obligados a reaccionar con violencia ante los sucesivos y gratuitos abusos. No es esa interrogante la que queda respondida con la salida triunfal del sol.

La salida del sol, descrita de modo tan arrollador, responde a otra interrogante, de mayores implicancias, según nuestra propuesta: la pugna entre divinidades cristianas y entidades tutelares prehispánicas, la que implica un cambio en la dinámica celeste, se ha resuelto de modo tal que el sol, una entidad de mayor envergadura, sin duda, aprueba tácitamente. En otras palabras, la pregunta acerca de la voluntad divina sobre la vida humana (la mecánica celeste) se ha visto respondida por la salida invicta del sol luego de que la pugna humana-divina fuera resuelta con el incendio devorador-purificador: los dioses tutelares del pasado –confinados a lo oscuro, denominados “demonios” por los patrones y su dios cristiano, aparentemente incapaces ya de proteger a su pueblo– han salido de su cueva en busca de un alma: la de Pan-toja, quien ha cometido una trasgresión imperdonable en la cueva misma.

De ese modo, el retorno violento de las entidades tutelares resulta tácitamente aprobado por la salida del sol, y concebido como un nuevo inicio.

Conclusiones

Las plumas blancas, tintas en sangre, volaban
como mariposas bicolors. (Ibíd.: 248)

Al final, lo tratado en la novela es una pugna entre formas de concebir el mundo y de habitarlo. En ese sentido, que la pugna asuma dimensiones divinas y cósmicas es un acierto de Arguedas: lo que hace que el hombre oprima al hombre no es la maldad innata del opresor, sino su incapacidad de ver al otro como semejante, y cuando esta incapacidad está instalada, entonces toda forma de abuso queda justificada, dado que el otro oprimido no es de la misma cualidad que el opresor, no tiene la misma categoría de ser humano. Por eso son diáfanas las palabras de Choquehuanka cuando justifica la violencia: “hacerles ver que no somos bestias todavía”.

Por tanto, la lucha no es tanto entre hombres, sino entre diferentes formas de concebir el mundo y, en ese sentido, las entidades tutelares de un lado y otro (el dios cristiano y las deidades prehispánicas) son elementos que deben entrar en pugna para que, luego, puedan modificarse las condiciones terrenales de existencia. Dicho de otro modo, el orden instaurado por la religión católica debe ser cuestionado por la mayoría, que resulta oprimida por dicho orden y sus defensores en la tierra. Es así que la metáfora de la lucha cósmica es completamente acertada para describir la pugna que es ideológica en último término: ¿Por qué deben algunos hombres aceptar mansamente un orden impuesto que los humilla y somete, siendo –como son– la mayoría?

En este sentido, es la incapacidad para ver a los indios como seres humanos iguales a ellos la que condena a los mestizos; quienes también, y en términos consonantes con la poética de la novela, son incapaces de ver las señales del medio ambiente en el que se encuentran. El ejemplo de esta incapacidad lo encarna Suárez:

Y todo esto, transmitiendo por la leyenda pura y presente a los ojos de Suárez, *no le dejaba ver la realidad de su momento*, pues se empeñaba en querer prestar a los seres que le rodeaban los mismos sentimientos, la modalidad de los de esa edad de oro y ya casi definitivamente perdidos en más de tres siglos de esclavitud humillante y despiadada. Cojeaba, pues, del mismo pie que todos los defensores del indio, que casi invariablemente se compone de dos categorías de seres: *los líricos que no conocen al indio* y toman su defensa como un tema fácil de literatura, o *los bellacos que, también sin conocerle*, toman la causa del indio como un medio de medrar y crear inquietudes exaltando sus sufrimientos, creando el descontento, sembrando el odio con el fin de medrar a su hora apoderándose igualmente de sus tierras. (Ibíd.: 240; énfasis nuestro)

Lo advierte el narrador: esta incapacidad de ver al indio es la que origina, y acaso legítima, los abusos en su contra; la que hace posible las violaciones, el derecho de pernada ejercido por los curas, los viajes a costa de la vida de los indios, los castigos inhumanos ejercidos por agentes del Estado, las muertes gratuitas, e incluso los daños contra el medioambiente (ejemplificados por la caprichosa matanza de *chocas* en el lago).

Esta forma de proceder de los mestizos encuentra resistencia incluso en la misma naturaleza, en forma de animales que se ceban en contra de ellos, como ilustra la historia del *Mallcu*, el cóndor encebado con los ganados de los patrones, del cual se afirma: “surgió la creencia de que el mismo demonio se ocultaba bajo la piel del *mallcu*” (ibíd.: 61); o el toro bravío, del cual su dueño dice: “Seguramente el maldito tenía alojado el demonio en el cuerpo. Ninguno como él había producido tanta desdicha en la comarca” (ibíd.: 153).⁸

En el lado opuesto a esta ceguera de los mestizos se encuentra Choquehuanka:

De mozo, y cuando pastor, había aprendido a conocer en las bestias los males de los hombres, percatándose que era corta la diferencia entre unas y otros. Diestro *taliri* (masajista), sabía, en el primer golpe de vista, descubrir el miembro roto o dislocado. La anatomía humana no guardaba secretos para él. En el color de los ojos, en el pliegue de los labios, conocía los males, y sabía si provenían de la carne o de allá adentro.

Como astrólogo ya se sabía: nadie podía aventajarle en su penetración de los secretos del cielo. Hasta la forma y color de las nubes tenían para él su significación inviolada. Él sabía cuándo traían agua y cuándo nieve; cuándo rayo y cuándo trueno. (Ibíd.: 136)

Como se puede advertir, la estrategia novelesca elegida por Arguedas –que implica de modo central elementos del paisaje y proyecta la pugna humana a un terreno en el cual se enfrentan nociones de mundo diferentes, con las consiguientes deidades contrapuestas, así como conforma lo que hemos llamado una erótica del espacio– es hábilmente dispuesta tanto para retratar una realidad abrumadora como para reforzar la idea de que, en el fondo, se trata de una pugna ideológica: antes de consumarse la rebelión de los sometidos, estos deben constatar que la misma es posible.

8 Resulta interesante una acotación de Bataille relacionada con este tema: “para la humanidad primera, los animales no se diferenciaban de los hombres. Más aún, los animales, por el hecho de que no observan prohibiciones, tuvieron de entrada un carácter más sagrado, más divino que los hombres. En su mayor parte, los dioses más antiguos eran animales, extraños a las prohibiciones que limitan básicamente la soberanía del hombre” (ob. cit.: 86).

Bibliografía

- Arguedas, Alcides (2006 [1919]). *Raza de bronce*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Bataille, Georges (2009). *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009 (primera edición en francés: Les Éditions de Minuit, 1957).
- Gonzáles Alcantud, José A. y María Jesús Buxó Rey (eds.) (1997). *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos.
- Patiño Káram, Juan Pablo (2005). “El erotismo en los cuentos de *Azul...* de Rubén Darío como propuesta vital”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, vol. 31. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Versión electrónica disponible en webs.ucm.es/info/especulo/numero31/azulrd.html
- Paz, Octavio (1979). *El ogro filantrópico*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1994). *Un más allá erótico: Sade*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Zambrano, Gregory (2000). *De historias, héroes y otras metáforas estudios sobre literatura hispanoamericana*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Conectando la novela con la realidad: el manejo emocional en *Raza de bronce*

Ricardo Mikio Obuchi Ugarte¹

Resumen

Este artículo fue trabajado mediante el análisis emocional que se emplea en música, buscando momentos en los que se genera la expectativa y el punto en que esta es resuelta, y se aplicó este rastreo a la novela *Raza de bronce*. A partir de ello, se ve cómo la novela de Alcides Arguedas, mediante el manejo de la expectativa emocional, va conectando distintas situaciones que generan tensión, que se abren y cierran o resuelven en el transcurso de la novela, para de esta forma ir narrando las tensiones entre indios y terratenientes; sin embargo, la situación final de la novela deja abierta una última expectativa que es resuelta por el autor con una edición hecha veintiséis años después, y que por su contenido conecta el mundo de la novela con la realidad que se está viviendo por aquellos años.

Palabras clave: emoción, expectativa, promesa, promesa cumplida, tensión.

Abstract

This article was worked by means of the emotional analysis used in music, looking for moments in which the expectation is generated and the point in which this is resolved, this type of tracking was applied to the novel Raza de Bronce. From this, it is seen as the novel of Alcides Arguedas, by means of the handling of the emotional expectation, goes connecting different situations, same that generate tension, hopes that open and close or they are solved in the course of the novel, for this way to be narrating the tensions between Indians and landowners; nevertheless, the final situation of the novel leaves open a last expectation that is solved by the

1 Ricardo Mikio Obuchi Ugarte es guionista audiovisual y escritor de ensayo, cuentos, cuentos infantiles y poesía, además de estudiante de la Carrera de Literatura de la UMSA. Ganó el premio Franz Tamayo en su XLII versión en la categoría cuento. Participó en varias publicaciones en revistas de cómic y ensayo.

author with an edition made 26 years later. And that by its content connects the world of the novel with the reality that is being lived by those years.

Keywords: emotion, expectation, promise, promise kept, tension.

Fecha de recepción: 7 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 1 de octubre 2020

Cuando se escucha una canción, uno realiza un viaje a través de una serie de sensaciones que van operando dentro de cada uno; estos sobresaltos son parte importante dentro de lo que podemos llamar *un viaje musical*, estas impresiones son lo que llamamos emociones, las mismas son el motor que hace que nos movamos dentro de la música, que vayamos de una parte a otra, por ejemplo: de la tristeza más aguda a la alegría más absurda (es decir, de acorde en acorde y la afectación característica que produce su combinación). Lo importante, en algunas canciones, es salir de un puerto y llegar al mismo puerto (sensación de conclusión o reposo), algo así como partir de *do* para morir en *do*. Ese círculo nos llena de emociones, pero qué podemos decir sobre aquella palabra: emoción. Según el diccionario de etimología, “la palabra emoción viene del latín *emotio*, *emotionis*, nombre que se deriva del verbo *emovere*. Este verbo se forma sobre *movere* (mover, trasladar, impresionar) con el prefijo e-/ex- (de, desde) y significa retirar, desalojar de un sitio, hacer mover” (dechile.net).

La emoción es lo que nos hace mover en una pieza sonora, nos lleva de un punto a otro, del inicio al coro y así hasta el reposo final, es decir, volvemos a la quietud, pero llenos de la experiencia sonora. Es oportuno preguntarse: ¿Y después de eso, qué? Es aquí donde Didi- Huberman nos revive una idea de Jean-Paul Sartre sobre las emociones: “...la emoción es cierta manera de aprender del mundo” (Huberman, 2016: 32). Según esta perspectiva, nosotros aprenderíamos con cada canción, esta nos llevaría a través de un viaje emocional.

Hasta ahora hablamos de música, viaje y emociones, pero: ¿qué pasa con la literatura? La literatura, de la misma forma que la música, también maneja emociones a partir de distintos elementos, figurando entre ellos la expectativa. Volvamos a visitar el diccionario de etimologías: “la palabra expectativa está formada con raíces latinas y significa ‘esperanza de que ocurra algo’. Sus componentes léxicos son: el prefijo ex- (hacia fuera), *spectare* (contemplar, ver detalladamente), más el sufijo -tivo (relación activa o pasiva)” (dechile.net).

Si en la música el oído es imprescindible, para leer el sentido que lleva la batuta es la vista, vemos una página que contiene palabras que nos guían por un viaje. Retomando a Deleuze, Didi-Huberman nos cita lo siguiente sobre la emoción:

La emoción no dice “yo” [...] Uno está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo sino del acontecimiento. Es muy difícil captar un acontecimiento, pero no creo que esta captación implique la primera persona. Más bien habría que recurrir [...] a la tercera persona porque siempre hay más intensidad en la proposición “él o ella sufre” que en yo sufro”. (Huberman, 2016: 36)

Las novelas y los cuentos nos muestran cómo “él o ella sufre”. Nos volvemos testigos de las gracias y desgracias de una serie de personajes, lugares, etc. La diferencia con la música radica en que se crea la imagen exacta y menos espectral de los personajes y su mundo externo, como los paisajes que habitan y su mundo interior, como “sufrimiento”, “alegría”, etc., a partir de las palabras; en cambio, con la música solo podemos sentir las emociones a las que somos expuestos y decir “esto suena triste y no sé por qué”. Hasta ahora hemos hablado de la música como un viaje; sin embargo, nos toca encarar un nuevo éxodo. El viaje emocional que plantea *Raza de Bronce*.

Si leemos con detalle *Raza de bronce*, se puede notar cómo ha sido construida en base a un manejo emocional con forma de *crescendo*, pues tensa gradualmente la narración, hace que la rabia se convierta en odio a partir de las desgracias que les suceden a los personajes (injusticias, muertes, violaciones). Esto hace que, en la lectura, se genere mucha tensión emocional, y finalmente esta tensión sea liberada a partir de un cambio, un canje que se efectúa fuera de la ficción, es decir en la realidad. Este manejo se consigue a través del empleo de las expectativas a las cuales llamaremos *promesas*, esperanzas que son tensiones acumuladas en la forma de incertidumbre; es decir, mientras más irresolución se genere, más promesas de solución se esperan y esto tensa más la narración. Otro elemento que participa es la consiguiente resolución o lo que llamaremos *promesa cumplida* (un acorde de reposo literario), que se puede sentir como un descanso, siendo que el cumplimiento de la última promesa hecha en la novela (la venganza) se da en la realidad, cosa que puede verificarse en la nota final de la novela. Ahí vemos cómo el manejo emocional transforma la rabia en odio, el odio en incertidumbre y la resolución de esta última incertidumbre se transforma con las palabras:

Este libro ha debido, en más de veinte años, obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio... (Arguedas, 2012: 287)

Emoción y expectativa (la promesa)

Si bien al iniciar este trabajo utilizamos algunas definiciones de emoción de distintas fuentes, ahora estableceremos la que vamos a utilizar para el resto del trabajo. ¿A qué nos referimos con *emoción*? ¿Qué significa? Para responder a esta pregunta, recurriremos a otra pregunta, la misma que se expone y responde Didi-Huberman:

... una emoción ¿no es una e-moción, vale decir, una moción, un movimiento, que consiste en ponernos fuera de (e-,ex), fuera de nosotros mismos? Pero emoción es un movimiento, en consecuencia es realmente una acción: algo así como un gesto al mismo tiempo exterior e interior, puesto que, cuando la emoción nos atraviesa, nuestra alma se conmueve, tiembla, se agita, y nuestro cuerpo hace montones de cosas de las que ni siquiera tenemos idea. (Didi-Huberman, 2016: 31)

Según esta definición, la emoción es un movimiento que nos atraviesa con la expectativa, impulsándonos a adelantarnos mentalmente al movimiento; es decir, nos impulsa a reconstruir mentalmente una situación, a adelantarnos especulativamente a un hecho, etc. Esto genera más expectativas, y así hasta ver cumplido lo que esperamos, dejándonos otra vez en reposo.

Sería bueno llegar a una definición general del término expectativa, que en palabras del filósofo estadounidense Leonard B. Meyer en el libro *La emoción y el significado en la música* es “un sonido o grupo de sonidos (sean simultáneos, sucesivos o de ambos tipos) que indican, o llevan al oyente a esperar un consecuente más o menos probable” (Meyer, 2013: 63). Es decir –adaptando esta idea al caso de la literatura– que esa expectativa nos llevaría a esperar una situación probable. A esta idea la entenderemos como expectativa; a su vez, es a la que llamaremos *promesa*, pues es la narración la que promete un consecuente.

Por ejemplo, si alguien lee “agua que no has de beber”, el cerebro del lector automáticamente completará “déjala correr”, generando una expectativa por el consecuente que nuestro cerebro autocompleta, que, en el caso de ser lo que el cerebro ha completado, producirá un tipo emoción; en el caso de que no, producirá otra emoción o quizás algo de extrañeza.

¿Qué es una promesa? Según la RAE, se entiende como promesa la voluntad de dar o hacer algo, o también un pronóstico o conjetura o señal que hace esperar algún bien. En relación a la última idea, es decir “esperar algo bueno”, sería bueno preguntarse: ¿por qué siempre se espera un bien?, ¿una amenaza no es también una promesa? Incurrir en una falta no es prometerse un castigo y por lo tanto asegurar una desgracia. Es con esto último que empezaré mi análisis emocional de *Raza de bronce*, pues el prometer algo conlleva una suerte de expectativa que, una vez cumplida, nos enseña algo o

nos deja en reposo, también nos entristece o quién sabe cuántas emociones más nos produce.

La construcción emocional de *Raza de bronce* está hecha a base de promesas (por ende, expectativas) y del cumplimiento de estas. Sería algo así como un reposo musical, siendo la mayoría de los juramentos en la novela una especie de proyección de un futuro desdichado, como la muerte de alguien.

La novela comienza con el color rojo dominando el paisaje. Se nos describe el paisaje, las montañas enmarcando el lago, una especie de reposo inicial que se verá interrumpido por la presencia humana. ¿Quién es? Es la pastora que lleva a sus ovejas al redil, pero ante la ausencia de un carnero será protagonista de una promesa en forma de augurio. Este juramento lleva todos los tintes de una tragedia, pero en forma de una gran promesa que paulatinamente se irá cumpliendo. El juramento comienza así:

Avizoró la pastora el paisaje, indiferente a la infinita dulzura con que agonizaba el día, y al punto dejó su atalaya, porque le pareció haber oído un solitario balido hacia el final de la dominante plataforma, donde rara vez conducía su rebaño, porque, a más de ser pobre en pastos, llevaba en el país la fama de albergar espíritus malignos en una caverna cuya boca se abría al lago, a pocos del flanco... (Arguedas, 2012: 44)

Ese albergar “espíritus malignos” promete algo que definitivamente no es bueno para el que ingrese a dicho lugar; la presencia de esa fórmula –“espíritus malignos”– es una amenaza de fatalidad. Sin embargo, en la acción inmediata irrumpe Agiali, liberando tensión. ¿Qué oscuro augurio trae la cueva? Quizás la muerte o una mala temporada de siembra. Esta promesa se desarrolla en las siguientes páginas hasta que la siguiente frase de Agiali: “Ya verás; seguro te ha de suceder algo... como a *Manuno*” (Arguedas, 2012: 46; la cursiva es mía) Es aquí donde la promesa se confirma a partir del empleo de la palabra “seguro”, generando una serie de expectativas a partir de preguntas que el lector puede formularse, y que tensionan el hecho narrado: ¿qué le va a pasar? Alguien, inconscientemente, será guiado por esta pregunta y reconstruirá automáticamente cada fragmento de manera que se espere la muerte de algún personaje. Básicamente, el lector tratará de adelantarse a los hechos en toda la lectura.

El contraste

La construcción emocional en *Raza de Bronce* depende mucho del contraste, pues se contrastan momentos dichosos con los que son habitados por la desgracia, hecho que sirve para acentuar el efecto emocional entre ambos.

Esto resuelve aparentemente las tensiones que se van generando. En la cita del subtítulo anterior, se observa un paisaje cotidiano para Wata-Wara, que genera una especie de deleite visual que se verá interrumpido por la cueva y toda la carga negativa que lleva.

Por otro lado, tenemos varias escenas en el Libro Primero, “El valle”, donde se relata el viaje del lago al valle en busca del trueque de productos, y se advierte cómo los viajeros disfrutan de “las alegrías del viaje”, encarnadas en el sabor de las tunas, la fruta, las cañas y de todo lo que puede ofrecer el valle, además del despliegue de picardía por parte de Manuno, que va negociando los productos en el viaje. Sin embargo, estas escenas siempre se ven interrumpidas por una especie de amenaza (promesa): la crueldad de los hacendados, la tizana, la mazmorra, el río, etc. Cada una es peor que la otra. Esta forma de hacer que coexistan los eventos tensa la narración, hace que la tensión se extienda, pues los males están ahí, persiguiendo a los viajeros, y ellos disfrutan como si ignoraran esos potenciales peligros. Este contraste permite el flujo de las emociones en el transcurso de la novela.

El Manuno

Manuno es un nombre que se repite varias veces y estará presente de forma importante en el Libro Primero y dará inicio al Libro Segundo (“El yermo”). El nombre es el espectro que nos recuerda a la muerte, estableciéndose como pauta emocional del libro, y la primera vez que lo leemos se explicita la promesa trágica, por decirlo de alguna forma. Es el juramento que le hace la novela a Wata-Wara, sellando su destino. Recordemos que esta promesa le asegura a ella una desventura. Se hace de la siguiente forma:

Agiali, asustado de veras, le objetó:

—Ya verás; seguro que te ha de suceder algo... Como al Manuno.

Callaron ambos, miedosos. El recuerdo, inoportunamente evocado, produjo honda impresión en la pastora.

—¿Y sabes dónde está ahora?

—No sé. Alguien me dijo que se murió. (Arguedas, 2012: 46)

Manuno está rodeado de un aura de misterio y del presagio de la muerte. La segunda vez que se pronuncia su nombre es más abajo en la misma página, cuando Wata-Wara le pregunta a Agiali:

¿Con quiénes vas?

Con Quilco, Manuno y Cachapa. (Ídem)

Es peculiar que los personajes se pregunten por la suerte de Manuno en

el primer fragmento, cargando este nombre de un aura mortal; sin embargo, en la segunda cita, Agiali vuelve a utilizar el mismo nombre sin ninguna carga de sentido especial, lo que deja algunas preguntas: ¿era Manuno un nombre común?, ¿quién es el primer Manuno?, ¿son el mismo? El hecho de que Manuno sea blanco de miles de preguntas, tanto en broma como en serio, hace del personaje un ser especial. Pero, ¿qué papel desempeña Manuno en el movimiento emocional de la novela?

Este nombre juega un papel interesante en la primera parte, pues sirve de marca o mensaje que nos traerá constantemente a la memoria la promesa hecha en un inicio. Este indio está ligado a la muerte, al mal agüero. ¿Cómo se consigue esto?

Primero, se describe a Manuno en distintos sitios, pero al final del primer capítulo y al principio del segundo se muestra que, básicamente, era un viajero y comerciante experimentado, la persona ideal para servir de guía en el viaje al valle, lo que se demuestra en el Libro Primero a través de su forma de negociar, conocer y tratar a la gente del valle. En el segundo capítulo Libro Primero, este hombre se despliega ampliamente, generando la seguridad del viajero experimentado, la que se podría traducir a partir de las palabras de uno de los viejos presentes en casa de Wata-Wara: “—Van con Manuno y ese ya conoce bastante esos sitios” (ibíd.: 50), lo que lo muestra como un hombre de confianza para ir de viaje al valle:

Viajero infatigable, conocía todos los rincones de Yungas y de los valles cercanos a La Paz, donde debía de realizar positivos negocios, porque a la vuelta de cada uno de sus viajes casi nunca dejaba de aumentar el caudal de su hacienda, comprando ropas de gala, una yunta o por lo menos algunas cabezas de ganado lanar. (Ibíd.: 51)

Estas palabras producen una sensación de seguridad (reposo) ante el viaje al valle, elevan en Manuno una suerte de custodio que, por su conocimiento, evitará las peripecias del viaje y de los males que se dejan ver en la advertencia que le hace la anciana a Agiali: “—Cuídate también tú. No comas fruta recién cogida del árbol ni seas imprudente al atravesar los ríos. Aún no han cesado las lluvias y deben estar crecidos por el valle” (ibíd.: 50). Otra vez se recurre al juego del contraste: lo trágico contra la seguridad que refleja el guía. Es interesante notar que aquí Manuno destensa la situación.

Repitiendo lo antes dicho, el capítulo dos del primer libro ayuda a fortalecer la confianza en Manuno; su presencia trae el reposo necesario, pues vemos cómo lo dicho por los ancianos se va cumpliendo. Manuno es un hombre muy hábil (incluso pícaro) en los negocios, consigue fruta a buen precio, conoce lugares donde alojarse, conoce gente, etc. Esto hace que el lector

confíe en la seguridad que gozan los personajes.

En el capítulo tres resuena una nueva advertencia. Surge de la boca de Choque: “Tengan cuidado, el río está de avenida. Será mejor que se queden” (ibíd.: 50). Y más adelante: “Si se quedan, tengan cuidado. Puede cogerlos la mazamorra” (ídem). Se trata de una nueva promesa, pues la desdicha puede venir del río o de la mazamorra. Continuando el viaje, y como recordatorio de la nueva promesa, uno de los burros es herido; la bestia es de Manuno, lo cual recuerda la advertencia de Choque y sentimos un cruel destino cerca.

El camino transcurre entre advertencias de los vallunos y negociaciones con guías por parte de Manuno, generando con ello tensión. Hasta que, por fin, la mazamorra trata de cobrar su primera víctima: una de las mulas de Agiali se queda atrapada en el lodo y vemos cómo gradualmente las advertencias van volviéndose retrasos.

Es importante como recordatorio la reflexión que realiza Cisco sobre el río: “¡Y cómo mata el perverso!” (ibíd.: 71), cita que nos lleva a la cúspide de la tensión, que estalla, pues la seguridad que acompaña al nombre de Manuno tambalea y termina muriendo junto a él:

Manuno prorrumpió en un grito desolado. Y, ciego ante el peligro, atento únicamente a su desgracia, dejó la recua y se lanzó, corriente dentro, en auxilio de su bestia; pero, a unos cuantos pasos, perdió el equilibrio y también cayó. (Ibíd.: 73)

Esta muerte es importante pues rompe con la seguridad que producía la presencia de Manuno, nos recuerda la promesa hecha al principio del libro y, finalmente, nos muestra cómo el narrador va acumulando tensión a través de advertencias, hasta explotar en la forma de una pérdida. En pocas palabras, la segunda promesa, y parte de la primera, se han cumplido. El reposo ha adquirido la forma de desconcierto. ¿Y ahora qué queda para los viajeros? “Ya verás, seguro que te ha de suceder algo... Como al Manuno” (ibíd.: 46).

De esta forma, Manuno cumple un rol vital en el proceso de generar emociones en el Libro Primero, pues establece cómo se irá acumulando y liberando tensión. Sin embargo, Manuno nos deja con su muerte el espectro de su nombre, un fantasma que nos acompañará hasta el Libro Segundo, cuando la noticia de su muerte se propague por la hacienda y sus contornos.

Incluso después de muerto, Manuno es nombrado y nos guía a una nueva muerte. Esta vez la promesa es hecha a Quilco, cuando Agiali le recuerda el cuidado que se debe tener con el consumo de frutas: “—Cuidado con enfermarse. Le oí decir a Manuno que hacían daño tomándolas en el sitio donde se producen” (ibíd.: 83). Agiali nos vuelve a traer a Manuno en esta advertencia; somos testigos, otra vez, de que la muerte se promete a otro personaje; promesa que se llevará a la tumba a Quilco.

Lo principal como mecanismo emocional se halla en el trabajo que se

hace al construir la tensión, que se ve bajo la forma de una sugerencia de muerte; es decir, en base a la fórmula: “si tú haces esto, te va a pasar esto, y puedes morir”. Pero la tensión se verá resuelta en base a la tragedia, acumulando tristeza y quizás algo de rabia, pues vimos a estos personajes cohabitar; son Manuno, Agiali, Cachapa y Quilco los que viajan y nos guían por diversos paisajes. Ellos no están ahí por placer, sino como castigo impuesto por los patrones. Ante la injusticia de los blancos y el mal presagio que acompaña a los indios, se va cargando de un sentido negativo a los hacendados, pues ellos son los que castigan, insultan y abusan de los indios.

Expectativa y los blancos

Si bien la promesa del primer capítulo es explícitamente hecha a Wata-Wara, tras ella está como fantasma el Otro, es decir, los blancos. Ellos se asoman, de alguna forma, al describir la caverna:

Grande y ancha era la caverna. Su piso irregular estaba cubierto con el cascajo que al romper las piedras dejaran los ignorados canteros que allí labraron quizá la piedra blanca con transparencias opalinas para la fontana que otrora se erguía en el hoy destruido Prado de La Paz, y en los rincones se veía la huella del fuego encendido para cocer su yantar o dar filo al cincel. (Ibíd.: 45)

Si bien el mundo de la novela abre con los habitantes del lago en el párrafo antes citado, se promete otro tipo de habitante, es decir el hombre blanco que habita la ciudad, que extrae roca de lugares que albergan espíritus malignos para construir sus plazas y, en este caso, “la fontana que otrora se erguía en el hoy destruido Prado de La Paz”. Esto le da al blanco una presencia espectral y cierto halo de maldad. Se puede relacionar *blanco* y *espíritu maligno* a través de la idea de que ellos hacen sus construcciones con el hogar de los espíritus malignos.

Poco a poco, se va construyendo a los blancos; más adelante, se les muestra como seres malvados y abusivos. Una norma de comportamiento del blanco que se mantendrá en toda la novela, excepto en algún caso, como el del poeta, es ilustrada en el siguiente diálogo entre Agiali y Wata Wara sobre Manuno:

- ¿Y sabes dónde está ahora?
- No sé. Alguien me dijo que se murió.
- ¡Pobrecito! El patrón fue malo con él.
- Lo es con todos. Habría bastado por castigo los azotes que le hizo dar, pero quemó su casa. (Ibíd.: 46)

La promesa del opresor cruel se va reforzando al transcurrir el capítulo uno y adquiere la forma de un vaticinio inconsciente, pues los ancianos en casa de Wata-Wara dan su opinión sobre el viaje de Agiali, Quilco, Manuno y Cachapa de la siguiente forma:

—¿Cuándo concluirá esta pesada obligación? —preguntó el otro viejo, taciturno—. Todos están cansados con semejantes correrías.

—Cuando el hermano del patrón venda sus haciendas del valle o nosotros nos vayamos todos de esta —repuso el primero.

—¿Y adónde iríamos que no tengamos que servir?

—Así es...

Y cayó el silencio letal, únicamente interrumpido por el lento masticar de los jóvenes, que yantaban la merienda fría preparada para la pastora, y se componía de *chuño* y maíz cocido con algunos retazos de charqui y bolillos de Kispña. (Ibíd.: 50)

Aquí se ve la necesidad que sienten los indios de librarse del hombre blanco, pero también una total incertidumbre sobre su futuro sin la presencia del patrón; además, en ese “silencio letal” se esconde la promesa de un nuevo infortunio encarnado en la figura del patrón. Hasta aquí, vemos una porción de la idea emocional con que se construirá la figura del hombre blanco y el hacendado, ideal que poco a poco será confirmado en el resto del Libro Primero, pues nos dejará con un hecho singular por la fuerza de su descripción.

Partamos del aprecio y cuidado que tienen los indios por sus animales. Las ovejas de Wata-Wara la hacen meterse en la cueva; se menciona que los viajes dañan a las bestias de carga y, más adelante, “al pie de un limonero cuajado de azahares y de frutos verdes y maduros a la vez púsose a la diestra su primogénito, bachiller en letras, mozo de quince años, alto, paliducho y de rostro serio” (ibíd.: 105). La situación comienza con el bachiller que le pide a su padre que le regale a Zorro, un burro viejo. El chico tiene un plan que se niega a revelar y que genera expectativa:

—¿Y qué has de hacer con el Zorro? —preguntó con indolencia el terrateniente.

—Una cosita, papá. Regálamelo, pues ya no sirve, y no me preguntes más.

—Te lo regalo. (Ibíd.: 106)

Aquí la forma de no revelar el plan sirve como tensionante ante la situación, que por el uso del diminutivo “cosita” y la fórmula “pues ya no sirve” señala cierta travesura que se quiere ocultar, generando la ya mencionada expectativa, que es resuelta en un duro pasaje, cuando el joven transporta al burro viejo: “sentóse el mozo sobre un cerco de piedras y cebó su vieja escopeta. Cuando hubo atacado la doble carga de perdigones, echóse la a la cara e hizo puntería bajo la oreja del asno” (ibíd.: 107).

Se describe toda la travesía del viejo burro hasta llegar al lugar donde, con muchas dudas, el estudiante lo va a sacrificar. Lo peculiar radica en el acercamiento que el narrador hace al burro a partir de fórmulas como “el asno se puso en pie perezosamente”; “Zorro, al notar que le conducían por un camino distinto al de la querencia...”; “Zorro ya no podía más”; “Zorro molido por el paseo insólito” (ibíd.: 107). Descripciones que nos generan cierta empatía con el animal y que desembocarán en ese juego indeciso de matar o no al viejo pollino, donde la intervención insistente del hermano menor del bachiller dibuja a un niño blanco ansioso de disparar, sin pensar en la consecuencia. Finalmente, el chiquillo es destinado a mantener al burro de pie para que reciba el disparo final de la siguiente forma:

Y seguramente dejara con vida al menguado pollino si por desgracia para él no acudiesen en ese instante a la memoria del colegial las ideas generales de una teoría aprendida en uno de sus libros y según la cual la vida no era sino un combate rudo e incesante en todos los elementos de la Naturaleza y entre todos los seres vivos de la creación: una cruel y enorme carnicería en que los más fuertes vivían a costa de los menos fuertes. Y pensó (acababa de pasar su examen de filosofía escolástica): los cóndores se comen a las reses útiles y son dañosos; para matar cóndores hay que ofrecerles carroña, luego... (Ibíd.: 108)

Aquí vemos cómo el hombre blanco con estudios es construido como un ser que debate consigo mismo hasta que una idea completamente razonable hace que se olvide de la piedad y cumpla con un “interés mayor”. Esa duda y resolución de las cosas se verá repetida por parte del patrón y de sus amigos en el lago, a lo largo de la segunda parte. Sin embargo, aquí se construye el debate de una forma emocionalmente fuerte, pues el acercamiento que se hace a Zorro genera una emoción en torno a él, que al momento del sacrificio se transforma en rabia ante la actitud indolente del hermano pequeño y la resolución del debate interno del bachiller. Esta emoción genera la norma que evocaremos ante la descripción de escenas parecidas: en la hacienda, cuando cazan aves en el lago y Suárez da un sermón por tanta depredación absurda; cuando deciden violar a Wata-Wara y Suárez se opone, entre otras. Casi siempre hay un elemento opuesto al hecho condenable.

El blanco es construido emocionalmente a partir de contrastes con el indio y con la razón; ante uno, se muestra soberbio y abusivo, y ante la razón se debate de alguna forma para finalmente hacer oídos sordos e incurrir en masacres y asesinatos. Esto genera un sentimiento de antipatía y odio en torno al hombre blanco. Sin embargo, el personaje de Suárez, que siempre está del lado del oprimido, genera, al igual que Manuno, cierta seguridad. Puede que su razón pese en las conciencias de sus compañeros, pero poco a poco se va descubriendo que no es así, pues en cada intervención que hace llamando a la

razón es desautorizado de mala forma o puesto en evidencia como un idealista teórico que está lejos de la realidad, ya que habita la realidad de los libros.

—Yo no sabría —dijo al fin— responderte con precisión, porque no he tenido ocasión de enterarme de lo que deseas saber. Lo único que sé por Gorki es que el mujik, me acuerdo de sus palabras, es para los ricos “una sustancia alimenticia”, como nuestros indios para los patrones... (Ibíd.: 232)

A lo que Pantoja responde: “Esas son frases de escritor...” (ibíd.: 232).

El final

Casi al final de la novela, en el capítulo XII del segundo libro, se ve cómo la promesa es cumplida, pues es el mismo Agiali, que en un principio de la novela dice: “Ya verás; seguro te ha de suceder algo... como a Manuno” (ibíd.: 46) en dicho capítulo anuncia la muerte de Wata-Wara:

Al verle entrar con tanta precipitación levantó los ojos de su quehacer y los fijó en el mozo, y al descubrir el aspecto desolado y la traza desordenada y deshecha de Agiali, le preguntó lleno de ansiedad:

—¿Qué tienes? ¿Qué te pasa?

—¡La han matado! —sollozó Agiali con fuerza. (Ibíd.: 265)

Pero este anuncio señala al culpable, el patrón y sus amigos, aclarando la presencia del hombre blanco en la promesa hecha al principio, donde solamente era visible por la mención de la fontana en La Paz y por el uso de piedras extraídas de un lugar habitado por demonios. Además, esto ocurre en la misma cueva donde comienza la novela: es en ese lugar donde se hace la promesa y, luego, se ve cumplida. Wata-Wara muere como Manuno, por la culpa del hombre blanco; una culpa directa en este caso, ya que el asesino es el patrón (en el caso de Manuno, son las órdenes del patrón). Son diferentes formas de matar, pero crimen y criminal son lo mismo.

Sin embargo, este cumplimiento de la promesa no cierra la novela. La muerte de Wata-Wara es la señal que genera un nuevo e importante juramento, relacionado con la resolución de la tensión entre blancos e indios. Esta expectativa se sella cuando los indios sentencian al patrón : “...entonces... ¡deben morir!”, palabras que son sentencia y promesa de justicia. En un principio, es Choquehuanka quien comienza a planear, con la ayuda de Agiali, quien debe encubrir la muerte de Wata-Wara para evitar la fuga del patrón y su séquito:

—Mejor. Ahora anda a la casa de hacienda.

Agiali miró al anciano con estupor.

—¿Para qué?

—Para que te vean y no sospechen nada...

—¿Y crees que podría verlos tranquilos, sin que me den ganas de partirles con mis uñas el corazón?

—Lo harás a su tiempo y sin peligro. Muéstrate fuerte como eres. (Ibíd.: 266- 267)

Esto implica que se generará una nueva tensión, evitar la fuga del patrón, seguida por escenas donde se incrementa el nerviosismo que busca estallar en cualquier momento. Se sigue el modelo de acumulación de tensiones, pues vemos cómo en la novela Agiali y los indios, además del patrón y los blancos, entran en un juego contrapuntístico donde el blanco trata de indagar si el indio sabe de su crimen, y el poblador oculta lo que sabe sobre la muerte de Wata-Wara, y Agiali oculta sus sentimientos en los distintos encuentros con el patrón. La venganza por la muerte debe ocultarse:

—Mejor. Si te preguntan algo respóndeles que Wata-Wara está en su casa y sin cuidado... vete, hijo; pero antes pasa por donde Apaña y Tokorcunki y diles que les necesito y vengán al punto... tú puedes quedar allí hasta cuando ellos lo quieran; pero antes de medianoche anda al cerro de Cusipata. Allí estaremos todos. Lleva tu arma. (Ibíd.: 267)

Chokehuanka se reúne con Apaña y Tokorkunki para hacer un balance de las iniquidades del patrón y organizar la venganza, lo que aumenta la tensión ante las expectativas de si habrá venganza o los patrones huirán, es decir, ante la nueva promesa, cuya tensión se acumula en los tres capítulos finales guiados por estas palabras:

—Ahora vayan y cuenten por todas partes lo que han visto. Hagan saber a todos que ha llegado el día de la venganza y díganles que vengán al eco de mi pututo y donde brille mi hoguera... (Ibíd.: 269)

Esta cita concreta la reunión en pos de venganza; desde aquí el libro promete justicia, pues nos da la pauta de que algo grande va a suceder. Sin embargo, la narración se tensa aún más, mostrándonos desde los oídos de los blancos una serie de señales que sirven de preludio para el encuentro con los indios. ¿Se tomarán acciones definitivas?

Pantoja sintió correr por sus nervios un calofrío de espanto. Él conocía la significación de esos ruidos de bocinas: era la llamada de combate de los indios, que solo se escucha cuando han de entrar en guerra con los vecinos o saldar cuentas de sangre con los blancos. Y, sin poder ya disimular su angustia, preguntó a su remero. (Ibíd.: 277)

Como podemos ver hasta aquí, estos últimos capítulos van acumulando tensión a modo de *crescendo* y de forma muy rápida, pues siguen los lineamientos emocionales de la novela. Esta especie de repetición acumula la tensión de forma rápida, hasta que se lleva a cabo la reunión:

Las quejas brotaban de todos los labios, amargas, rencorosas. Y larga fue la mención de los agravios y ofensas inferidas a la raza por los blancos. El que menos, denunció una bellaquería. Y las dolencias, dichas en tono de amargo reproche, eran como un alcohol terrible que iba ahogando la conciencia en el deseo de cobrar inmediata venganza y de ir al suicidio y a la muerte, sin miedo ni recelos, para purificar con sangre tantos padecimientos injustos. Cada nueva voz que se elevaba para formular su queja, aunque denunciase solo una pequeñez, era como un madero arrimado a una pira. Y el fuego surgía potente, amenazando extirpar todo sentimiento de prudencia en las almas. (Ibíd.: 283-284)

Dicha tensión llega a su punto más alto pues todos se quejan de los males hechos por el patrón. La palabra venganza vuelve al texto; recordemos que la primera vez que aparece es cuando el padre de Pantoja huye del intento de rebelión de los pobladores de la hacienda. La palabra se repite siete veces en la novela, dos veces en la escena mencionada y cinco veces al final de la novela, lo que indica que las últimas menciones se hacen más frecuentes y, por lo tanto, van encausando más tensión, que reventará con fuerza en la última mención del término:

... corrió la muchedumbre cerro adentro, camino de la casa patronal, sin que nadie se atreviese a formular ningún reparo, sedienta repentinamente de un deseo de *venganza* y de muerte, en el que no entraba el recuerdo de la zagala, cuyo cadáver, olvidado de todos... (Ibíd.: 285; la cursiva es mía)

Conexión con la realidad

La venganza se antepone al triste hecho de la muerte de Wata-Wara; incluso el amor queda atrás, pues el mismo Agiali olvida el cuerpo de su esposa y corre en pos de su revancha; el susurro de muerte se convierte de repente en fuerte clamor, y se vuelve a aquella metáfora del fuego que purifica sin control: “aunque denunciase solo una pequeñez, era como un madero arrimado a una pira. Y el fuego surgía potente” (ibíd.: 283-284), lo que ayuda a comprender el siguiente flujo de transformaciones: la ira se convierte en aullidos de perros y chillidos de leke lekes, sonidos que, a su vez, se vuelven la imagen de llamas. Estas conforman una confusa resolución: la venganza se ha llevado a cabo, alguien ha muerto, pro su identidad no se revela, posiblemente sea Suárez o el patrón o todos. No se revela nada, solo el fuego, y es esta falta de

identidad la que deja un gusto a venganza trunca. Hay tantas posibilidades, ¿quién ha muerto?, ¿se ha hecho justicia?, ¿quién ha ganado? Solo quedan preguntas que quizás Chokehuanka y el sol del amanecer puedan responder.

De esta forma cierra la novela, disolviendo la tensión en un mar de preguntas, o, lo que es lo mismo, en una tensión mayor pues el reposo nos deja tensionados, con dudas. Estas no serán respondidas hasta la versión de 1945, a partir de una nota aumentada en esa edición definitiva. Esta nota libera la tensión generada en la lectura de la novela:

Este libro ha debido en más de veinte años obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio, así como muchos son los terratenientes que han introducido maquinaria agrícola para la labor de sus campos, abolido la prestación gratuita de ciertos servicios y levantado escuelas en sus fundos. Un congreso indígena tenido en mayo de este año 1945 y prohiado por el gobierno ha adoptado resoluciones de tal naturaleza que el paria de ayer va en camino de convertirse en señor de mañana...

Los cuadros y las escenas aquí descriptos, tomados todos de la verídica realidad del ayer, difícilmente podrían reproducirse hoy día, salvo en detalles de pequeña importancia. Y es justo decirlo. (Ibíd.: 287)

Dicha nota ancla, transforma y cumple la promesa hecha al final del libro, promesa de venganza o justicia que se transforma en una reivindicación que opera lo que, por lo visto, interesaba a Arguedas cuando escribe lo citado anteriormente. Palabras que muestran el interés de Arguedas en la realidad. Según la nota, se ha conseguido la reivindicación indígena a partir de leyes protectoras del indio, la introducción de maquinaria agrícola para la labor en los campos, la abolición de la prestación gratuita de ciertos servicios y la construcción de escuelas en sus fundos. Como se ha visto, esta anotación termina con la incertidumbre o la tensión no resuelta emocionalmente en la novela, pero a partir de hechos materiales que operan en la realidad, es decir, emocionalmente; la novela ha conseguido cerrarse a través de proyectos de ley y de los demás elementos ya mencionados. Además, ha rebatido el argumento de Pantoja: "Esas son frases de escritor..."

El manejo emocional en *Raza de bronce* troca la rabia en odio, el odio en incertidumbre y la resolución de dicha incertidumbre radica en una solución real, pues esa última tensión es resuelta a través de la nota final, donde se habla de leyes que protegen al indio, de compra de maquinaria agrícola, abolición del pongueaje, entre otras conquistas. En esta nota se muestra un interés especial en relacionar la novela con un cambio en la realidad, pues de ella salió y en ella se termina. De esta forma, la emoción suspendida al final

del libro es resuelta a través de hechos reales, en forma de nota a la edición definitiva de 1945, la que ha esperado desde 1919 para ser redactada. Es decir, la tensión final fue resuelta veintiséis años después; muchos años de esperar que mejoren las cosas para el indígena en el país.

Bibliografía

Arguedas, Alcides (2012). *Raza de bronce*. La Paz: Plural editores.

deChile.net (2001-2020). Diccionario de de etimologías. <http://www.dechile.net/>

Didi-Huberman, Georges (2016). *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Meyer, Leonard B. (2013). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Notas en torno a la opinión de Augusto Céspedes sobre Alcides Arguedas

Mariano Baptista Gumucio*¹

En un libro que publiqué en 1979, recogí dieciocho juicios de autores bolivianos sobre Alcides Arguedas, entre ellos el de Augusto Céspedes, que ahora rememoro.

Ningún autor boliviano ha alcanzado hasta ahora, en el exterior, la nominación de Alcides Arguedas. En plena eclosión modernista, cultivó en París la amistad de las grandes figuras de su tiempo, desde Rubén Darío hasta Blanco Fombona. Miguel de Unamuno le hizo la distinción de comentar sus libros, Ramiro de Maeztu le prologó *Pueblo enfermo* y Rafael Altamira *Raza de bronce*. En la *Revista de América*, que se publicaba en la capital francesa bajo la dirección de Ventura García Calderón, era la de Arguedas una de las firmas más cotizadas. Con su novela publicada en 1919 se convirtió en el precursor de la corriente indigenista que tan sazonados frutos dio en las décadas siguientes en el continente, y es, hasta ahora, el único autor nacional cuyas obras completas han aparecido en la editorial Aguilar de España, en edición de lujo.

No le acompañó la misma suerte en Bolivia. Es cierto que, en su tiempo, gozó de la fama de ser el primer escritor del país (quedando un poco a la sombra sus contemporáneos Franz Tamayo, Jaime Mendoza y Gregorio Reynolds), pero desde el principio de su carrera literaria, Arguedas despertó profundas resistencias entre sus propios compañeros de generación y en las promociones posteriores. En torno a su vida y a su pensamiento hay grandes malentendidos, y sucede con frecuencia que quienes fueron panegiristas de

1 Mariano Baptista, muy reconocido intelectual boliviano, ha contribuido al conocimiento y análisis de la literatura, la cultura, la educación y la historia bolivianas en el ámbito de las épocas colonial, republicana y contemporánea, desde que empezó a publicar libros hace más de medio siglo. Publicó, entre muchos otros escritos sobre literatura, *Alcides Arguedas: Juicios bolivianos sobre el autor de Pueblo enfermo*, el año 1979; prologando el mismo año el libro *Cartas a los presidentes de Bolivia* de Arguedas.

su obra se tornaron luego en severos críticos, o viceversa, y se da el curioso fenómeno de que el estereotipo del Arguedas reaccionario de sus últimos años oscurece totalmente al Arguedas rebelde e iconoclasta de la juventud, y que ahora reivindica Juan Albarracín en su libro *Arguedas, la conciencia crítica de su época*.

Antes de referirme a los juicios de Augusto Céspedes sobre Alcides Arguedas, convendrá hacer un sumario bio-bibliográfico de Arguedas para la mejor inteligencia del lector:

1879: Nace en La Paz el 16 de julio. Fueron sus padres Fructuoso Arguedas y Sabina Díaz.

1898: Se gradúa de bachiller del colegio Nacional Ayacucho. Como corresponsal de *El Comercio*, cubre las incidencias de la revolución federal que lleva al liberalismo al poder.

1903: Se recibe de abogado en la Universidad Mayor de San Andrés. Publica en La Paz su primera novela, *Pisagua*, que posteriormente desconocerá.

1904: Viaja a Francia y Suiza costeadado por su padre. A su retorno a La Paz, a fines del mismo año, publica *Wata-Wara*.

1905-1906: Funda el grupo "Palabras libres" con otros jóvenes escritores paceños. Hace estudios sobre la realidad boliviana bajo la inspiración de la escuela biológica en sociología: Lilienfeld, Novicow, Gumpłowicz, Taine y Le Bon.

1909: En Barcelona, aparece la primera edición de *Pueblo enfermo*.

1910: Publica la segunda edición de *Pueblo enfermo*. Se casa con doña Laura Tapia y se dirige de nuevo a París, ahora como segundo secretario de la Legación de Bolivia en Francia, a las órdenes del expresidente Ismael Montes.

1912: Publica la novela *Vida criolla*.

1913: Es destinado a París como primer secretario; en octubre, lo transfieren a Buenos Aires. Renuncia a la carrera diplomática y regresa a Bolivia. Dicta conferencias y colabora en periódicos.

1915: Es subdirector de *El debate* de La Paz.

1916: Es elegido diputado en las listas del Partido Liberal.

1918: El gobierno manda a Arguedas a Europa como agente especial de propaganda, en pro de la reivindicación portuaria. Concorre a la firma del Tratado de Versalles y a la constitución de la Liga de las Naciones. A su retorno a Bolivia, se ocupa de redactar el alegato boliviano ante la Liga sobre el referido asunto, por lo que se abstiene de asistir a las sesiones de la Cámara. Esta le suspende del ejercicio de su cargo.

1919: Publica *Raza de bronce*.

1920. Aparece *La fundación de la República*.

1922: Lanza su *Historia general de Bolivia*. El gobierno lo nombra cónsul general en París, adonde va con su esposa y sus tres hijas. A bordo del “Orcoma”, conoce a Gabriela Mistral. Aparece en Valencia, con prólogo de Rafael Altamira, la segunda edición de *Raza de bronce*.

1924: Publica el segundo volumen de su historia *Los caudillos letrados*, impreso en Barcelona. Simón Patiño financia la obra. Arguedas adquiere una casa quinta en Couilly (Seine-et-Marne), desde la cual continuará su tarea de investigación histórica.

1925: Aparece en Barcelona el tercer tomo de la *Historia*, *La plebe en acción*.

1926: Publica *La dictadura y la anarquía*, cuarto tomo de la *Historia*.

1929: Publica *Los caudillos bárbaros*, quinto tomo de la *Historia*. Es nombrado ministro en Colombia. Sus críticas al presidente Hernando Siles provocan la suspensión de sus funciones.

1930: La Junta militar de Blanco Galindo le nombra cónsul general en París.

1932: *Raza de bronce* aparece en francés, bajo auspicios del semanario *Revue de l'Amérique Latine* de París.

1934: Regresa a Bolivia.

1935: Publica dos tomos de *La dama de las sombras*, obra con la que obtiene el Premio Roma, otorgado por la Italia de Mussolini al mejor libro de cada país sudamericano. El 19 de noviembre, muere su esposa.

1936: Asiste al Congreso Internacional del PEN Club, en Buenos Aires, donde conoce al que sería compilador de sus *Obras completas*, Luis Alberto Sánchez. Le acompaña el exrector de la Universidad de La Paz, don Juan Francisco Bedregal.

1937: Retorna a Buenos Aires para asistir al Congreso de las Academias de la Historia, donde presenta una ponencia sobre la importancia histórica de la documentación ilegal o clandestina. Después de una rápida visita a Francia, se instala de nuevo en La Paz.

1938: Es abofeteado en el Palacio de Gobierno por el presidente Busch a raíz de una carta pública que le escribió Arguedas criticando aspectos de la política oficial.

1940: Es elegido jefe del Partido Liberal. Gana la elección de senador por La Paz. El presidente Enrique Peñaranda le nombra ministro de Agricultura, cargo en el que permanece solamente siete meses.

1941: Ministro de Bolivia en Venezuela.

1944: A raíz del golpe de la logia militar RADEPA y el MNR, vuelve al país y se dirige a Buenos Aires por causas de salud.

1945: Regresa a Bolivia. La comisión de Cooperación Intelectual Argentina le invita a dictar conferencias en Buenos Aires. Aprovecha el viaje para arreglar la tercera edición de *Raza de bronce*. Para entonces, y desde 1937, tie-

ne ya publicada, corregida y aumentada, la tercera edición de *Pueblo enfermo*. Regresa a Bolivia en julio; escribe muchas páginas –que no llega a publicar– contra el régimen Villarroel y el Movimiento Nacionalista Revolucionario.

1946: Se siente muy decaído, por lo que los médicos ordenan que se le traslade a Chulumani. Allí muere, el 6 de mayo, rodeado de sus hijas. Tiempo antes, había entregado sus voluminosas memorias a algunas bibliotecas del exterior para que se publiquen cincuenta años después de su fallecimiento.

1963: Bajo el título de *Etapas de la vida de un escritor*, la familia publica en La Paz, y con prólogo y notas de Moisés Alcázar, algunas páginas del diario que escribió Arguedas durante cuarenta y seis años (de 1900 a 1946). En este libro se encuentra la versión del penoso incidente con Busch y las opiniones del autor sobre Villarroel y sus colaboradores, aunque lamentablemente se han suprimido los nombres de muchas de las personas nombradas por Arguedas. En el ardor de sus 24 años, Augusto Céspedes escribió, en 1929, un artículo elogioso sobre Arguedas, sin dejar de lado un acento sarcástico:

Decíamos ayer que la juventud de Bolivia debía gratitud a don Alcides Arguedas, y como ahora se ha ocupado de él don Fernando Diez de Medina, en términos equívocos y en negrita, creo necesario, no defender, sino simplemente ubicar la posición de Arguedas en el mapa intelectual de Bolivia, posición asediada por el señor Medina. Así me vinculo a la fatalidad que obliga, hasta a los que no quieren, a hablar de Arguedas. Con esto daré gusto al señor Arguedas, que se complace legítimamente cuando se le aplaude, se le cita, se le ataca, cuando, en fin, de un modo u otro, se habla de él. Cuando se hace el silencio cerca del ilustre historiador, él tiene miedo como un niño y se ve en la necesidad fisiológica de hablar de sí mismo, para llenar los huecos del silencio, fruto de olvido. ... Arguedas, al hacerse historiador, no pudo librarse de su naturaleza biliosa, indispensable a su ser, ya que quitársela hubiera sido como vaciarse de la médula. Pero procedió con probidad intelectual, con documentación, con apreciación de pruebas y de hechos. No es posible filiarlo junto a los folletinistas del escándalo licencioso e indocumentado. Si Arguedas no es un hombre sereno, como se exige en Bolivia que lo sean hasta las batallas, es porque se encuentra demasiado cerca de los hechos que narra. La influencia del siglo pasado es todavía muy poderosa para que podamos libertarnos de ella sin desgarrar y herir. Lo único que se puede exigir de Arguedas es la imparcialidad, y la tiene al apelar equitativamente a unos u otros, a soldados y civiles, con pasión severa, con odio banderizo, con vocabulario de periodista opositor que ha sentido sobre sí mismo la injuria de los caciques. ¿Por qué tan angustiada indignación? Precisamente porque Arguedas es hombre nuevo. Se ha hablado de la necesidad de revisar valores, vieja frase nietzscheana cuya inagotable juventud corre peligro de perder su agudeza real al enmohecerse dentro de la vaina retórica. Hay que emplearla con justicia. Y al querer emplearla se ha cometido el error de colocar a Arguedas entre los valores revisables, recusándolo en su autenticidad y tratando de ficharle en el archivo donde deberían dormir en sombra y polvo,

los ilustres y carcomidos ancianos de las letras bolivianas. ¡A esos sí, que hay que confinarlos!

Pero Arguedas es más bien de los revisores, de los aduaneros de la Historia. En su apasionamiento está su virtud: una obra de negación intencionadamente organizada, prepara virtualmente la cimentación del edificio positivo, vertical, ascendente. Don Alcides apalea a los vivos con las canillas de los muertos: hay que patentarle la utilidad de esa invención estimulante de la ética boliviana.

... Este trabajo de sepulturero no es negativo, es higiénico: la negación surgiría más bien del culto a muertos indeseables, de la adaptación a cosas preestablecidas, sin explorar nuevos sentidos. Aquí la afirmación aparece al rechazar las valoraciones antes respetadas, al apartar las cuales Arguedas deja el campo limpio para la erección, no ya de las mismas sombras, sino de las posibles germinaciones del presente.

Coincide Arguedas en su ritmo sanguíneo con los jóvenes de hoy que consideran útil y ameno tirar al blanco sobre los ídolos de yeso subsistentes de un siglo turbio, haciéndoles volar a balazos las narices, las orejas y las barbas antiestéticas. Ha podido hacerlo desde su Historia que es tema más a propósito para abstraerse de los hombres y concretarse a los fenómenos. Pero cuando se tiene musculatura de periodista opositor es imposible dejar la agresividad, es imposible deslizarse con suavidad de peregrino por ningún sendero. Los volúmenes de la Historia de Arguedas se amontonan formando barricadas desde las que el panfletario amenaza, gesticula, censura y ametralla espectros y sombras. Esta misión es la del exorcista que arroja a los malos espíritus del hogar patrio. Arguedas convive así radicalmente con otras actitudes contemporáneas de la juventud, prepara surcos de verdad, purificando la historia como se purifican los católicos al contar sus pecados en el sacramento de la confesión, aunque todo ello no sea más que para reincidir en el nuevo día. (Céspedes, 1929)

En el libro *el Dictador suicida* (1968), Céspedes se ocupa otra vez de Arguedas, acusándolo de ser el escritor representativo del régimen conservador derrocado por la revolución de 1952, y “culpable”, además de haberse hecho financiar su *Historia* de Bolivia con Simón I. Patiño, el más importante de los tres barones del estaño. Del capítulo sobre la doctrina de la “anticultura”, reproducimos el siguiente juicio:

El espíritu extranjerizante de la casta antinacional cobró personería intelectual en la obra del escritor montista Alcides Arguedas, quien tomó a su cargo la devastación moral del pueblo y la historia bolivianos. Poseído de furia semisociológica e historicista, Arguedas, el crítico del pueblo boliviano, delató en sí mismo la incapacidad de la casta liberal para hacer siquiera una interpretación a la europea del fenómeno boliviano. Cuando escribió su mentado libro *Pueblo enfermo* en 1910, desconocía las teorías del método histórico y las doctrinas políticas del siglo XIX, ya difundidas en América, como el materialismo y el socialismo, y no logró reunirse de ningún sistema interpretativo. Tomó el camino más fácil y

menos culto de relatar los hechos cual si lo hiciera objetivamente, cargándoles la tinta, empero, de acuerdo a la mente de la clase dominante. La suciedad, la ignorancia, el localismo, la pereza, la politiquería, la tristeza y todos los vicios universales del hombre político, con los particulares de pueblos mestizos y coloniales en formación, resultaron adjudicados como patrimonio atávico al pueblo boliviano. Esta desvertebración sensacionalista, imitada sin su estilo gramatical a los escritores españoles del 98, podría concebirse como la reacción de un alma anárquica inadaptada al ambiente si no tropezase en la particularidad de que, en su letanía contra el pueblo condenado fatalmente a su pérfido, tímido, alcohólico, tétrico y antiestético, Arguedas hacía gracia de su encono a los maharajás liberales, aunque poseyeran iguales rasgos antropométricos que la plebe.

¿Cuál es la importancia de las ideas de Augusto Céspedes sobre Arguedas? No se olvide que, para esa época, Céspedes era considerado el intelectual más importante del MNR y uno de los inspiradores de la Revolución Nacional de 1952, por sus obras *Metal del Diablo*, *El dictador suicida* y *El presidente colgado*. De ahí que sus opiniones, tanto positivas como negativas, en relación al escritor más reconocido de la vieja guardia revisten una especie de juicio ético y literario sobre esa forma de hacer literatura e historia. E, indudablemente, su preocupación por la forma en la que Arguedas describe e identifica a Bolivia está fuertemente reiterada: “Esta misión es la del exorcista que arroja a los malos espíritus del hogar patrio [...] Esta desvertebración sensacionalista, imitaba sin su estilo gramatical a los escritores españoles del 98”.

Y lo más grave, tema sobre el que reitera la crítica posterior de muchos autores: “Arguedas, quien tomó a su cargo la devastación moral del pueblo y la historia bolivianos (...) [vicios e incapacidades] resultaron adjudicados como patrimonio atávico al pueblo boliviano”.

Los virulentos ataques contra Arguedas resultan una especie de enfrentamiento de la nueva generación de intelectuales revolucionarios que se reúne en el MNR y va a ser fundamental en la germinación de las ideas y políticas de este partido que bajo el término de “revolución nacional”, junto con los teóricos del Partido, como Carlos Montenegro y José Cuadros Quiroga, mantuvo un discurso hegemónico en el país durante décadas.

Aunque el mismo Céspedes sugiere, en principio, que Arguedas presenta nuevas formas de encarar la historia, según su análisis no podía ser sino un representante del interés oligárquico. Su feroz pluma difundida desde el periódico, palestra única para llegar al público de esa época, logró perforar las caretas de ídolos de los escritores liberales.

Fecha de recepción: 30 de agosto 2020

Fecha de aceptación: 24 de septiembre 2020

DOCUMENTOS Y FOTOGRAFÍAS

Advertencia¹

Armando Chirveches, uno de los mejores novelistas de América y que en Bolivia comparte con Jaime Mendoza los favores del público, me hizo una vez el honor de invitarme a disputar con él un premio que ciertos editores de triste memoria señalaron para recompensar en concurso una novela nacional calificada por el Círculo de Bellas Artes.

—Yo solo iría si usted se presentase —me dijo frente a los amigos reunidos en su casa, y recordando que de tiempo atrás yo me jactaba de venir preparando una obra en el género en que Armando ha conseguido éxitos no superados todavía.

La fina invitación la tomé yo, ligeramente, como un reto; y acepté medirme con el inimitable autor de *La candidatura de Rojas*.

Y presenté al concurso de la casa González y Medina esta *Raza de bronce*, moldeada en un trabajo de la primera juventud; pero para que el jurado calificador no pudiera conocer al autor, me vi precisado a cambiar los nombres de dos principales personajes, algo difundidos merced a ese primer trabajo de la precoz adolescencia. Armando presentó *La virgen del lago*, y quedamos los dos a la ansiosa expectativa de los sucesos.

Una misión oficial me trajo ese mismo año de 1919 a Europa, y yo aproveché la coyuntura para retirar mi obra del concurso antes de que la conociese el jurado. Chirveches, al conocer mi huida, retiró también la suya, con gesto elegante; mas los editores no quisieron conformarse con nuestra actitud y adquirieron el derecho de la primera edición, abonándonos a cada uno el valor íntegro del apreciable premio.

Y apareció *Raza de bronce* en mi ausencia y tal como había sido presentada al concurso, es decir, con los nombres cambiados de dos de sus principales personajes. La edición, deplorable por sus condiciones tipográficas y sus errores, se agotó pronto en la tierra y *Raza de bronce* no fue conocida fuera, a no ser por muy contados amigos, muchos de los cuales no supieron callar sus elogios...

1 Advertencia de Arguedas a la edición de *Raza de Bronce* de 1923.

Hoy esos personajes vuelven a tomar sus primitivos nombres, genuinamente aimaras, y, cara desnuda, se lanzan otra vez a correr su aventura por el mundo...

Alcides Arguedas
París, 1923

Prólogo

Todavía recuerdo la honda impresión que me produjo la primera lectura de este libro de Alcides Arguedas. Fue, de una parte, la impresión que siempre nos causan las obras literarias “fuertes”, es decir, las que nos transmiten una imagen vigorosa, profundamente tallada en carne viva de una realidad humana, cualquiera que esta sea: las intimidades, tan despreciables e insignificantes para el mundo, de un corazón paternal, en *Papá Goriot*, o la grandiosidad épica del *Poema del Cid*. De otra parte, recibí en mi alma el choque de una de esas miserias sociales que a la vez indignan y aplanan, porque acusan la persistencia de un mal gravemente sufrido por hermanos nuestros, y nos rebajan con la comprobación de que aún no ha podido ser evitado por los hombres, no obstante todo el progreso moderno y a despecho de todas nuestras vanidades democráticas.

Y esto es, en resumen, la novela de Arguedas que ahora se reimprime en España con un texto depurado equivalente a una primera edición. No es poco, ciertamente.

La considerable producción novelística que desde fines del siglo XVI-II ha hecho de esa forma literaria el pasto intelectual más corriente de los lectores de libros (y de muchos de los lectores de periódicos, para quienes el folletín es lo primero), ha traído consigo, necesariamente, una desproporción grandísima entre el número y la calidad. En un mismo autor —cuando ha sido fecundo— la desigualdad es segura. Aun los que tienen garras de león, no siempre aciertan con un punto vivo, de esos que palpitan ante el escarpelo y duelen al menor roce, o nos dejan contemplar algún remanso de serena alegría y tranquilo goce del vivir. Así, en el atormentado producir de nuestros tiempos (tormento de problemas humanos que hacen vibrar las plumas, y también tormento de originalidad y novedad buscadas por todos los caminos, aun los más absurdos), solo de vez en cuando aparece una obra de esas que no se olvidan, porque causó en nuestra alma el efecto de un golpe brusco, productor de emociones profundas.

Arguedas ha acertado con ese golpe, y ha sido, a mi ver, porque no ha escrito su libro como literato que “busca” un asunto y lo prepara para causar determinado efecto, sino como historiador y como hombre de acción que ve

la realidad y de ella recibe un impulso de creación artística; y todavía más, tal vez, como patriota a quien los dolores y las deficiencias del vivir nacional hacen verter lágrimas de amargura que, como tantas otras veces, piden ser expresadas en forma que la emoción de que derivan se comunique a los demás hombres, ignorantes de aquel trozo de realidad amarga o no percatados de su gravedad.

El caciquismo social que pinta Arguedas expresa uno de los defectos más generales de nuestra vida presente en casi todos los países. Es más agudo, por causas fáciles de advertir, en naciones de economía elemental y donde existe una masa popular de raza distinta e inferior, educada secularmente en la obediencia y el servilismo. Contra él –y eso es lo más amargo de todo lo que revelan libros como este– nada han podido, como dije antes, todos nuestros esfuerzos por hacer reinar en el mundo la democracia y la justicia. Las leyes han proclamado los principios que a ese anhelo corresponden; pero los hombres han continuado viviendo en la doble miseria de su condición antigua, unos; de su mezquino y anticristiano corazón, otros.

Es dolorosa esa comprobación según la cual, en tantos pueblos de la tierra, el indio (o quien equivalga al indio) no ha ganado casi nada con la libertad y la vida política moderna de los hombres superiores. Todavía, por el contrario, hay miles de estos en cuya mentalidad el valor de un prójimo de color y cráneo diferente al suyo es poco menos que nulo, en todo lo que no sea aprovecharlo como elemento de ganancia; y para vergüenza de nuestros tiempos, es problema hoy, que seriamente y con apariencias científicas plantean algunos, el de si es posible civilizar (a nuestra manera) a esas gentes extrañas, y de no serlo, si gana algo la humanidad conservándolas en el seno de una sociedad que lleva otros rumbos. Es vergüenza, digo, porque una de dos: o el problema tiene solución en un sentido humano (y entonces no dársele es dureza de alma y egoísmo repugnante), o si no la tiene, hay que llorar sobre esta triste condición nuestra que no “sabe” mejorar a todos los seres de su especie o que se estrella ante límites infranqueables de la posibilidad espiritual en grandes masas de prójimos.

Arguedas no da solución, porque en este libro no es más, en cuanto a la forma, que el literato creador de una imagen de realidad vista y sentida. Esa realidad muéstrase igualmente inepta en los explotadores que en los explotados, y por ello ambos no conocen más que un solo e ineficaz camino: el de la violencia. Pero la visión de inhumanidad y de sangre que Arguedas nos ofrece hace pensar necesariamente en aquella política de tutela perpetua del indio que fue la substancia de todo nuestro pensamiento colonial, y en la posibilidad que descubre de un término medio entre la quizá imposible asimilación al tipo de vida occidental blanca, y el abandono total o la destrucción de los inasimilables. No se percibe ningún argumento serio contra

la estimación de que, aun siendo absolutamente cierta e invencible la inadaptación de ciertas razas no blancas a la civilización que los blancos han creado, sea menospreciable e ineficaz otra civilización adaptada a las condiciones de aquellas sin violentarlas ni arrancarlas de su cauce natural haciendo que sirvan a la humanidad (y en primer término a sí mismas) conforme a sus propias condiciones, y sin añadir a estas más que aquellas cosas de nuestra modalidad que por ser profundamente humanas, son comunes a todas las razas y pueden ser entendidas y vividas por todos los hombres.

Pero en el drama que Arguedas pinta aquí hay no solo este problema de relación de razas, sino un ejemplo más –entre tantos conocidos– de explotación de los inferiores por los superiores, de los pobres por los ricos, y consiguientemente, un episodio también de la lucha social que ha producido en los siglos pasados tantas lágrimas y tanta sangre de los de abajo, y ahora se venga (con igual comprensión del verdadero camino) haciéndolas verter a los de arriba. Y lo interesante es, por tratarse de una obra literaria, que, véase como se vea la realidad inspiradora, produce el mismo efecto de vibración espiritual en el lector de este libro.

Que ese efecto procede de las condiciones de visión artística y de expresión literaria (estilo y técnica de presentación escénica) que Arguedas posee, nos lo demuestra el hecho de encontrar las mismas cualidades en las páginas de la novela donde no es visible el drama social. El mismo vigor, la misma capacidad plástica, igual sentido poético de la Naturaleza hallamos en todo el libro. El viaje de los labriegos de la meseta a los llanos bajos, con sus penalidades de todo género y sus contrastes de grupos sociales diferentes: la implacable y épica fatalidad de las inundaciones torrenciales, que ponen infranqueable valla a la comunicación entre las regiones y cada año cobran su tributo de vidas sin que nadie piense en vencer el obstáculo, ni quizá crea que está el hacerlo en las posibilidades humanas; el espectáculo del lago, la precaria vida de los pescadores y su melancólica resignación ante las invencibles leyes naturales; la solemnidad y poderío de la montaña y de sus aves semidiosas: todo lo que es paisaje y choque de vida humana con vida de Naturaleza tiene en la pluma de Arguedas una expresión fuerte e íntimamente emocionada, que deja en los lectores huella imborrable. Es *Raza de bronce* libro de los que se vuelven a leer; y nada mejor creo que puede decirse de un libro.

A lo cual añado que quienes apetezcan recibir a través de la literatura una impresión de vida y paisaje sudamericanos distinta de la que constituye un tópico vulgar en las gentes (y son muchas) para las cuales toda América es una misma cosa, podrán satisfacer su deseo en este libro. En él se conserva todo el sabor regional puro y sin mezcla de postizos refinados que, por exceso de “civilización” y de “urbanismo” exótico, tanto daño suelen hacer a la fresca y espontánea manifestación del espíritu de aquellos países hermanos nuestros:

espíritu más cercano de nuestra gran literatura del siglo XVI que de muchas exquisiteces modernas, no obstante la acción persistente de influencias extrañas.

Rafael Altamira
Junio 1923

Criterio de esta edición²

Esta edición de Biblioteca Ayacucho está basada en la que publicara Alcides Arguedas en el año de mil novecientos cuarenta y cinco, la cual estuvo acompañada de una Advertencia, escrita por el autor y donde refiere las características de las ediciones que la precedieron. Esa versión, publicada en Buenos Aires, se considera la definitiva y ha sido reproducida en ediciones posteriores.

B. A.

Advertencia

La primera edición de este libro apareció en mi tierra, hace veinticinco años, en 1919 y en momentos en que una misión diplomática me alejaba de ella sin darme lugar a corregir las pruebas. Los impresores descuidaron este detalle y la mala presentación del libro arrancó un grito de indignada pena a un autorizado crítico oriental: “Lástima que obra de tan consciente labor no haya tenido la corrección que merecía y duele que obra tan noble haya sido impresa con tanto descuido” —escribió don Juan Antonio Zubillaga.

La segunda edición, con prólogo de D. Rafael Altamira, no fue más afortunada. La hizo en 1923 un popular editor valenciano a instancias del propio prologuista, y el libro volvió a aparecer, modesta y oscuramente, en papel de periódico, con tipo minúsculo y ceñido, con ordinaria presentación, como libro paria hecho por favor y condenado de antemano a pudrirse en el más recóndito sitio de los sótanos editoriales.

Naturalmente el libro no tuvo lectores y contados fueron los que, venciendo sabe Dios qué suerte de repugnancias, pusieron los ojos en él. Algunos se dejaron ganar, sin embargo. Y Gabriel Alomar, ilustre comentarista de *Don Quijote*, escribió un cálido elogio del libro en un lunes del entonces famoso Imparcial de Madrid. Poco después, otro ilustre profesor de literatura espa-

2 Las siguientes reproducciones son de la edición de *Raza de bronce* de 1945.

ñola en la Sorbona, don Ernesto Martinenche, publicó un breve y caluroso comentario en una conocida revista de París y le dedicaron sendos artículos el profesor Buylla, el escritor Díez Canedo y el penetrante crítico peruano Luis Velasco Aragón, entre otros.

Entonces un periódico semanal de la incomparable urbe latina, hecho por y para suramericanos, quiso ocupar su folletín con esta *Raza de bronce* y encomendó su versión al francés a un joven escritor mexicano que se entregó con fervor a la tarea, acaso porque en el libro se describe la vida de una raza autóctona emparentada con la que predomina en su gran país. Y el mozo, al volver a su tierra para disfrutar de unas cortas vacaciones, desapareció envuelto quién sabe en qué torbellino y largas semanas quedaron los lectores pendientes de las andanzas de mis monigotes. Al fin se cansaron de esperar y reclamaron. Entonces la dirección confió la traducción de los dos o tres capítulos finales a otro menos hábil o menos entusiasta que el mozo mexicano, y pudieron los lectores hispanos de París enterarse de la suerte y del destino de mis personajes.

Esos folletines, cuidadosamente coleccionados por manos amorosas en un volumen especial, me fueron pedidos más tarde por un gran escritor bilingüe y buen amigo mío, Max Daireaux, para confiarlos a un editor de París; pero entonces sobrevino la tragedia de la gran Francia inmortal y ya no supe más de mis folletines...

Entretanto, y posteriormente a la aparición de *Raza de bronce*, otros libros se han publicado en nuestra América, desde *La vorágine* de José Eustasio Rivera hasta el último de Ciro Alegría, libros que han alcanzado merecida fortuna y ruedan hoy con algún estruendo por el mundo.

Muchos estudios también han aparecido en América, serios, meditados y hechos algunos por profesores de literatura en conocidas y renombradas universidades de Europa y Estados Unidos, y en ninguno he leído nada sobre esta *Raza de bronce* que, no por méritos literarios, ciertamente, sino por su ubicación en el tiempo y por el tema, tiene algún derecho para figurar en libros donde se habla de literatura americana, y ese silencio de críticos, eruditos y profesores es prueba concluyente de que el libro se ha podrido –cual me imaginaba–, en los sótanos del despreocupado editor valenciano...

Ojalá esta nueva edición le traiga suerte al libro que, debo confesarlo, no ha sido escrito en tres meses, ni en tres años siquiera. Ocupó los mejores momentos de una vida, aquellos en que todo hombre de letras cree que ha nacido para algo muy serio y el escritor de tierras interiores y donde la pluma es lujo que no sustenta, tiene la candidez de imaginarse que puede producir algo que, por lo menos, tenga alguna duración en el tiempo...

Alcides Arguedas
Buenos Aires, diciembre de 1944

Nota:³ Este libro ha debido en más de veinte años obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio, así como muchos son los terratenientes que han introducido maquinaria agrícola para la labor de sus campos, abolido la prestación gratuita de ciertos servicios y levantado escuelas en sus fundos.

Un congreso indígena tenido en mayo de este año 1945 y prohiado por el gobierno ha adoptado resoluciones de tal naturaleza que el paria de ayer va en camino de convertirse en señor de mañana...

Los cuadros y las escenas aquí descriptos, tomados todos de la verídica realidad del ayer, difícilmente podrían reproducirse hoy día, salvo en detalles de pequeña importancia. Y es justo decirlo.

3 La Nota, escrita por Arguedas, se encuentra al final de la novela.



Imagen 1: Tapa de la primera edición de Raza de bronce (1919). Casa editorial Gonzáles y Medina.
Colección El siglo ilustrado.

Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.



Imagen 2: Foto de Alcides Arguedas de L. Matth  s, París (s.f.)
Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.

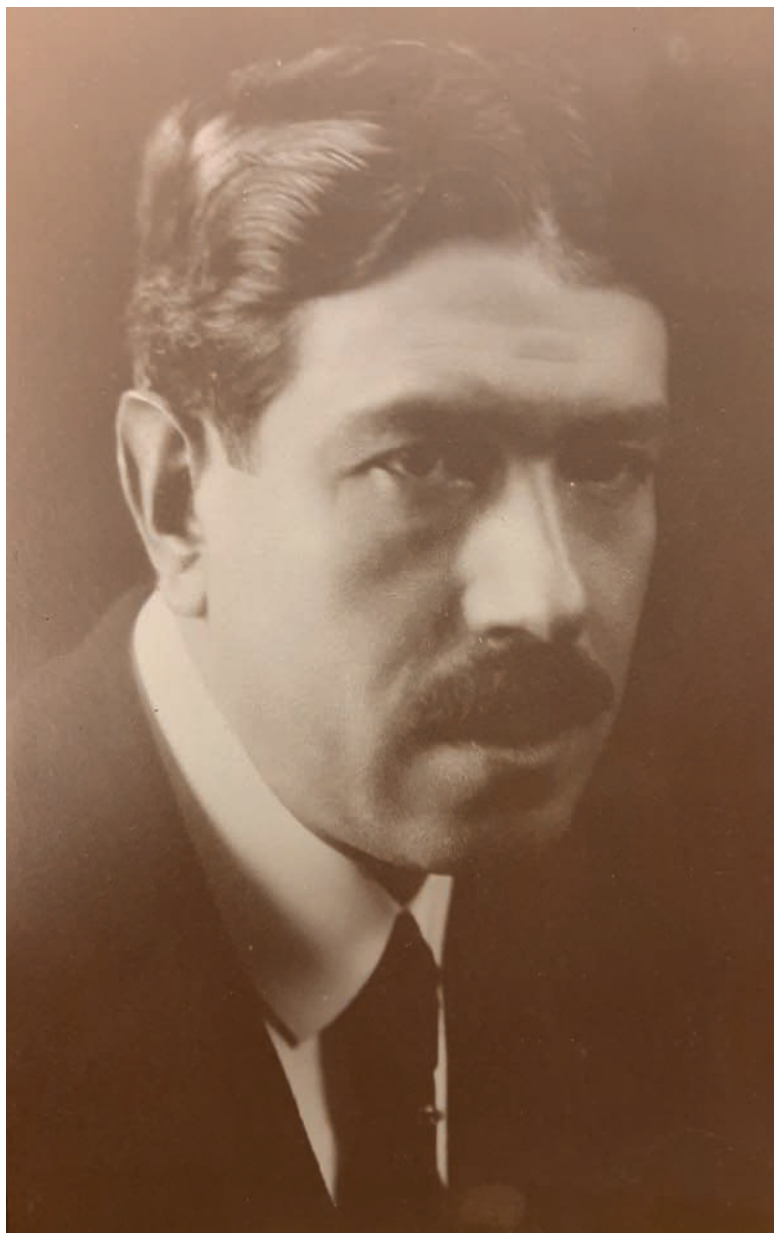


Imagen 3: Foto de Alcides Arguedas (s.f.).
Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.

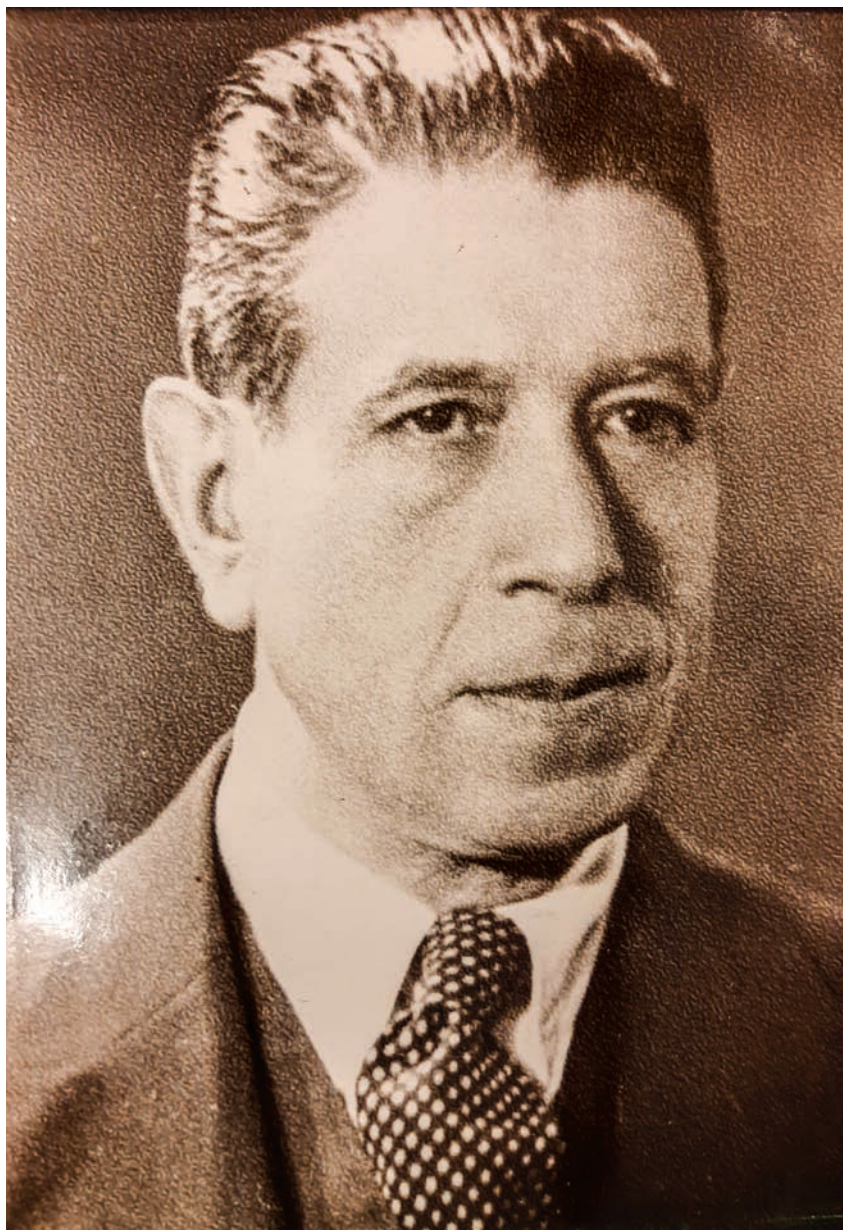


Imagen 4: Foto de Alcides Arguedas (s.f.).
Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.



Imagen 5: Retrato de Alcides Arguedas, de Gil Coimbra (1939).
Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.

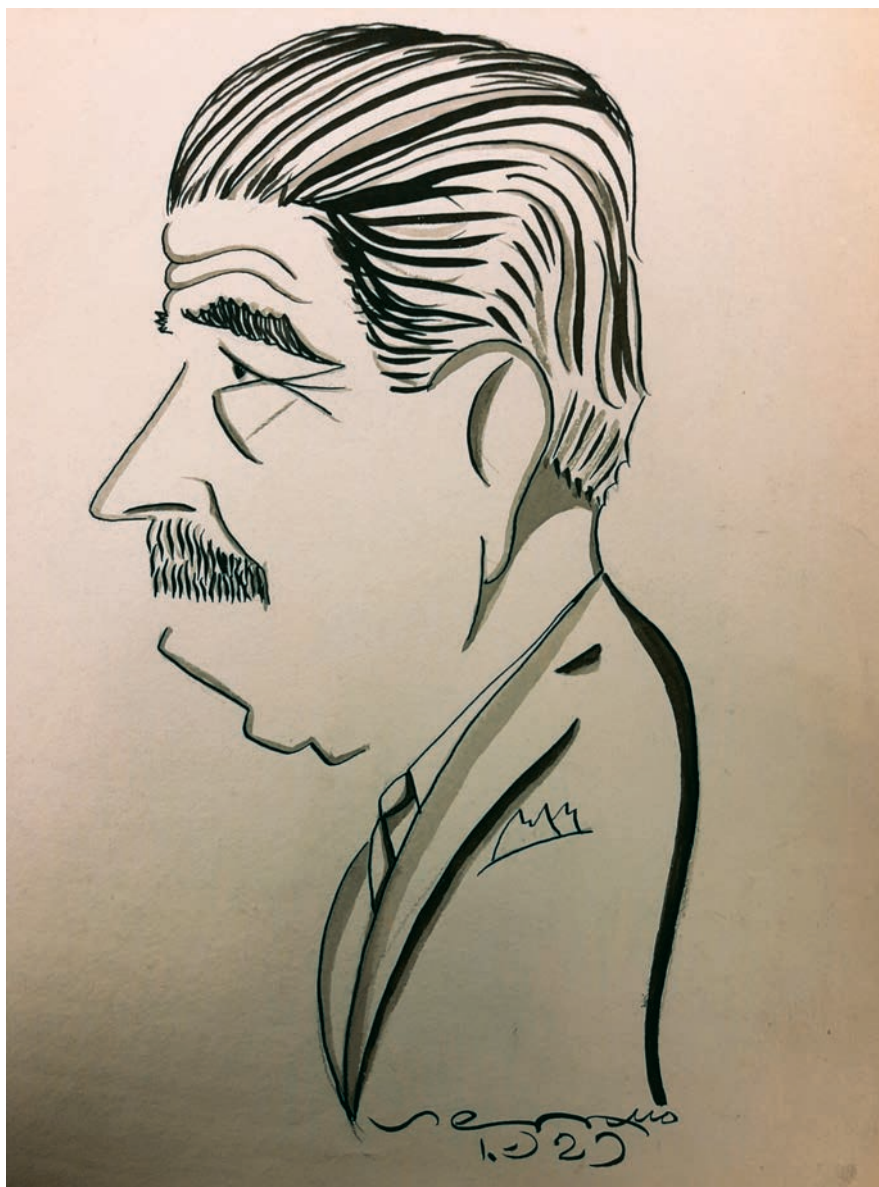


Imagen 6: Caricatura de Alcides Arguedas, de Serrano (1929).
Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.

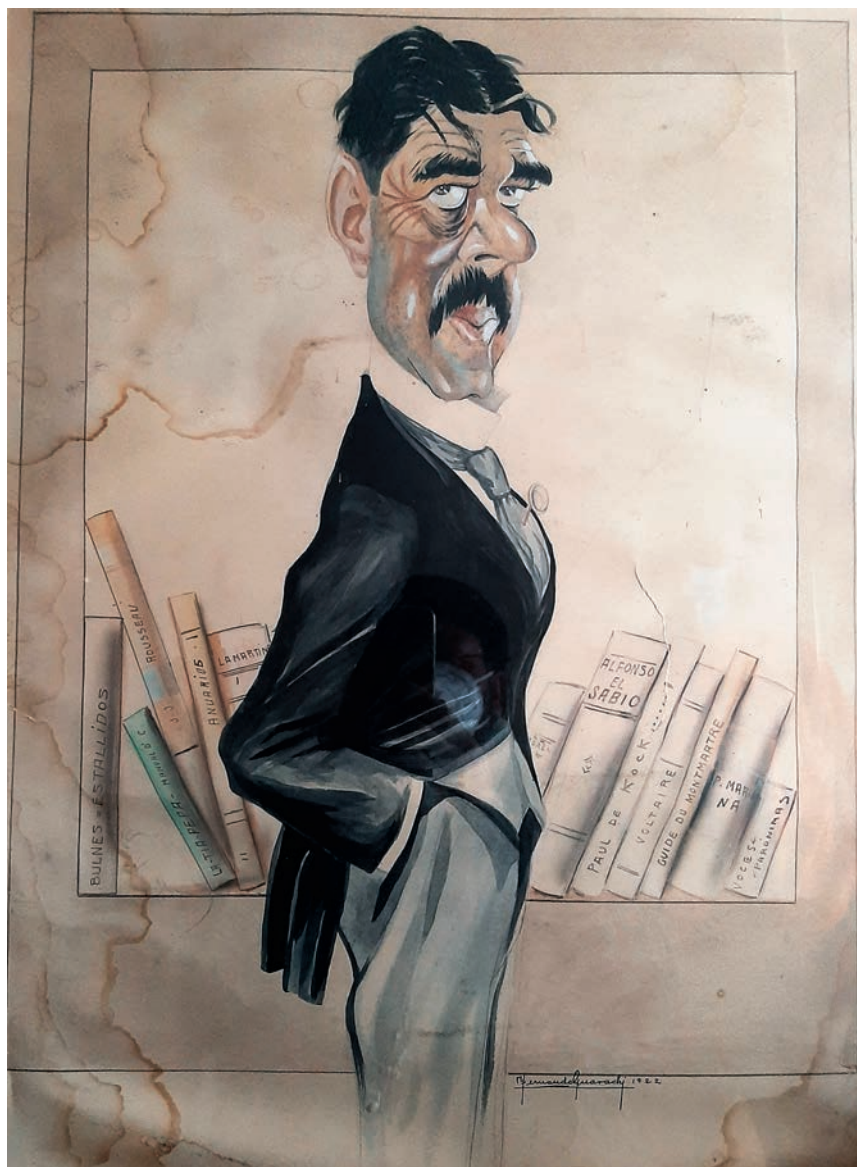


Imagen 7: Caricatura de Alcides Arguedas por Fernando Guarachi (s.f.).
Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.



Imagen 8: Foto de doña Laura de Arguedas, esposa de Alcides Arguedas, y sus dos hijas mayores: Ivette y Estela. Corresponde a la página social bogotana Cromos y fue tomada en ocasión de su despedida como Ministro plenipotenciario de Bolivia (1930).
Fuente: Archivo de la familia Ackermann-Arguedas.

Ningún adorno mejor para las páginas de nuestra revista que el bellissimo grupo que el lector contempla, y en el cual aparecen la clarísima señora doña Laura de Arguedas, esposa del señor don Alcides Arguedas, ministro plenipotenciario de Bolivia ante el gobierno de Colombia, y sus dos hijas mayores, las señoritas Ivette y Estela. Encantadora pareja en que se aúnan, en brillante consorcio, el donaire y la hermosura. El señor Arguedas va a abandonar nuestro país tras un año de residencia en él. Y al partir deja imborrable huella de simpatía y altísimo aprecio en la high life bogotana, la cual le ha acogido y agasajado como sabe hacerlo siempre con los huéspedes ilustres que llegan a nuestro país. La personalidad del señor Arguedas ofrece más de una faceta. Interesante diplomático distinguido, hombre de letras de altísimos quilates y jefe de un hogar dichoso y ejemplar, es seguramente una de las figuras más destacadas del cuerpo diplomático residente en nuestra capital. Por eso la nueva de su partida ha sido recibida con pesar por la alta sociedad bogotana, entre la cual perdurará por mucho tiempo el recuerdo de tan eximio huésped. «Cromos» se honra publicando el grupo que campea en esta página, como un homenaje al disertado intelectual y diplomático boliviano.



Imagen 9: Foto del pasaporte de Alcides Arguedas con su familia (1922).

Fuente: Archivo de la familia Ackermann- Arguedas.

REPUBLICA DE BOLIVIA
REGISTRO CIVICO ✓

Departamento de <u>La Paz</u>	Nombre <u>Alcides Arguedas</u>
Distrito electoral de <u>Capital</u>	Nació en <u>La Paz</u>
Registro No. <u>uno</u>	Reside en <u>La Paz</u>
Partida No. <u>38</u>	Edad <u>60</u> Estado <u>viudo</u>
Folio del Registro No. <u>10</u>	Profesión <u>Publicista</u>
Fecha <u>25 OCT 1939</u>	Renta <u>20.000 anual</u>
	Cédula de Identidad No. _____
	Señales particulares <u>lunares po-</u> <u>moles izquierda</u>
	Firma del Inscrito. <u>A. Arguedas</u>

Notario EDUISIO ESPEJO P.
LA PAZ, BOLIVIA

Imagen 10: Libreta de inscripción en el Registro Cívico. Se puede advertir la firma de Arguedas (1939)
Fuente: Archivo de la familia Ackermann- Arguedas.



Imagen 11: Las novelas de Arguedas cuidadosamente empastadas en la biblioteca familiar, destaca la edición de su obra completa publicada por la editorial Aguilar (1959).
Fuente: Archivo de la familia Ackermann- Arguedas.

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Cartón y sobras: indagaciones en torno a dos proyectos editoriales bolivianos

Cartón y sobras: inquiries around two Bolivian publishing projects

Florencia Chiaretta¹

Universidad Mayor de San Andrés

E-mail: florenciachiarretta@gmail.com

Resumen

Las preguntas que guían el trabajo de investigación titulado “Cartón y sobras: indagaciones en torno a dos proyectos editoriales bolivianos” pretenden dilucidar la relación que se establece entre las editoriales bolivianas Yerba Mala Cartonera y Sobras Selectas y la emergencia de una literatura nueva que está regida por una temporalidad específica y por una conexión vital con la ciudad de El Alto. En el marco de la constatación de una nueva idea de literatura que emerge en los primeros años 2000 en América Latina, intentaremos analizar las prácticas alternativas de edición que se dan cita en la conformación de estos proyectos.

Palabras clave: editoriales, Yerba Mala Cartonera, Sobras Selectas, edición alternativa, El Alto.

Abstract

The questions that guide the research work entitled “Cartón y sobras: inquiries around two Bolivian publishing projects” seek to elucidate the relationship established between the Bolivian publishing houses Yerba Mala Cartonera and Sobras Selectas and the emergence of a new literature that is governed for a specific temporality and for a vital connection with the city of El Alto.

1 Florencia Chiaretta es licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, y postulante a magíster en Literatura Boliviana y Latinoamericana por la Universidad Mayor de San Andrés.

Within the framework of the verification of a new idea of literature that emerged in the early 2000s in Latin America, we will try to analyze the alternative publishing practices that come together in the conformation of these projects.

Keywords: publishing houses, Yerba Mala Cartonera, Sobras Selectas, alternative publishing, El Alto.

Fecha de recepción: 16 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 13 de octubre 2020

Este trabajo surge de un interrogante y de una necesidad. El primero puede formularse de maneras distintas pero, esencialmente, apunta a indagar en una misma situación: cuáles son, en Bolivia, algunas de las apuestas editoriales independientes que promueven escrituras contemporáneas. La necesidad consiste en registrar el recorrido a través de la aproximación a dos editoriales que hacen de la creatividad un elemento fundante y vital, un andamiaje y un motor que nos permiten acercarnos a algunas prácticas literarias del presente, conformadas por nuevas autorías, nuevas comunidades de lectura y modos renovados de circulación.

El corpus de esta investigación son los proyectos editoriales de la librería y editorial Sobras Selectas (surgida como librería en febrero de 2016 y como editorial en agosto del mismo año, en La Paz), y de la editorial cartonera Yerba Mala Cartonera (YMC), establecida el mismo día de fundación del Estado Plurinacional (el 22 de enero de 2006, en la ciudad de El Alto), actualmente con sede en Cochabamba.

Las preguntas que motivan este trabajo no están orientadas a describir un “nicho” ni a esbozar un panorama del mercado del libro local, sino a rastrear un *ethos*: qué es la literatura para estas editoriales y cómo esa visión se traduce en las obras que publican y en los modos de circulación que proponen. Se busca reflexionar y profundizar en sus relaciones con el surgimiento de una literatura nueva que está ligada profundamente, a su vez, con una “ciudad nueva”. El Alto como plataforma de despegue, en un caso, y como horizonte, en otro, es un territorio que se visibiliza en las propuestas de los editores, así como en los textos de autores y autoras publicados. Hablamos de plataforma de despegue para aludir a la ciudad como espacio fundacional de la primera Yerba Mala Cartonera, en 2006; como horizonte, en el caso de Sobras Selectas, dado que la apuesta de esta editorial está marcada, en gran medida, por la publicación de autores y autoras alteños y por intervenciones culturales en la ciudad.

Busco rastrear las motivaciones y apuestas de los editores (específicamente, sus roles en la gestación de una nueva perspectiva en la circulación literaria) e indagar en sus consideraciones sobre el presente literario en Bolivia; pensar con ellos acerca del panorama editorial y literario local y, de la mano de esa búsqueda, leer algunas de las obras publicadas por cada una de las editoriales, con el fin de mostrar no solo el tipo de literatura que publican (que no necesariamente se adscribe a una misma corriente) sino esa conexión que se entrevé fundante entre el origen mismo de los proyectos editoriales y los textos, que hacen referencia al territorio alteño a través de dispositivos múltiples, como registros asentados en la crónica, o bien a partir de tonos eminentemente confesionales, descripciones puntuales sobre el espacio que se acercan al realismo o imaginarios lindantes con lo mítico.

Los dos proyectos estudiados, más que dinamitar el escenario en gestos pretendidamente antisistema (gestos que, en la práctica, son tan válidos como cualquier otro, pero la mayoría de las veces muy fugaces)² se erigieron como espacios de productividad (creación y circulación) de una literatura nueva. Se trata de una producción literaria que, temporalmente, se ubica en las dos primeras décadas del siglo XXI y que puede ser abordada a partir del concepto de posautonomía.

Pensar en la posautonomía de la literatura en Latinoamérica nos lleva a preguntarnos por aquello que la define, que deja entrever la razón del salto desde lo autorreferencial³ hacia un afuera abierto a imbricaciones múltiples. Nos situamos en la apuesta conceptual de Josefina Ludmer, que define a las ficciones producidas a partir de los dosmil (a las que llama, en plural, “literaturas posautónomas”) como “prácticas literarias territoriales de lo cotidiano”:

La “realidad cotidiana” de las literaturas posautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos y los naturalismos. Absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. Una ficción que es “la realidad”. Los diferentes hiperrealismos, naturalismos y surrealismos, todos fundidos en esa realidad desdiferenciadora, se distancian abiertamente de la ficción clásica y moderna. (Ludmer, 2010: 151-152)

2 Acordamos con la siguiente observación del crítico literario Hernán Vanoli, quien ha estudiado exhaustivamente el fenómeno de la edición independiente en Argentina: “A diferencia de lo que sucede con las diferentes editoriales cuasi artesanales, fanzines y otras formas de publicación donde por lo general el soporte está hecho para no perdurar, estas editoriales confían en la misión histórica de la literatura” (Vanoli, s. f.).

3 Esa autorreferencialidad ligada al carácter autónomo dará paso, creemos, a otra de carácter más eminentemente textual: aquella que hace de las ficciones del yo un componente clave de su tiempo.

Ludmer propone que la posautonomía no implica un quiebre radical con el pasado sino que las formas “clásicas” coexisten con las del presente. Ubica un punto de confluencia entre la autonomía plena de la literatura, el desarrollo de las naciones y el protagonismo de las editoriales nacionales, que marcaría el auge de la modernidad. Así, señala que en obras como las de Borges u Onetti y novelas como *Cien años de soledad* o *Yo el Supremo* pueden observarse las características formales que definen la autonomía, circunstancia que les otorgaría (en primer lugar, inferimos) el estatuto de clásicos latinoamericanos del siglo XX. Pero lo que Ludmer (2012) nombra como “la era de las editoriales nacionales” habría posibilitado, y no menos que las particularidades o rasgos formales de la escritura, esa consagración. Si la posautonomía revela, más que un corte, un *continuum*⁴, podemos postular que, de la mano de experimentaciones y novedades formales enlazadas con la experiencia histórica (en especial, el auge del neoliberalismo), la mutación de los espacios y formas de publicación (producto, de igual modo, de la reconfiguración económica y sociopolítica) ha incidido en los modos de producir y entender la literatura.

Las propuestas que se abren con el cambio de milenio (Ludmer las sitúa una década antes) instauran una “nueva imaginación”, capaz de redefinir tanto al objeto literatura como a la institución literaria. El objeto, ante la desaparición de las grandes editoriales nacionales, comienza a prescindir de soportes clásicos y a experimentar con formas y materiales; la institución, por su parte, se encuentra de cara al desafío de abandonar (o, al menos, cuestionar) el análisis habituado a los mismos rasgos definitorios de una literatura autónoma y asume su necesidad de renovación de cara a lo que Mazzoni y Selci (2006) han denominado “cualquierización”, fenómeno que la literatura comenzaría a experimentar a partir de, entre otras cosas, las crisis económicas que, con variaciones temporales y de intensidad, tuvieron lugar en América Latina tras los años 90. Esta reconfiguración da lugar a un sistema más abierto y permeable, en el que las nuevas prácticas literarias (territoriales, urbanas, cotidianas) rehúyen a la imposición clasificatoria y apuestan por la transversalidad y variedad de discursos, géneros y soportes.

4 Ludmer (2012) precisa: “Usar la palabra post implica que las divisiones no son tajantes ni proceden tan dialécticamente. La característica de lo que viene después es que no es anti ni contra sino alter, que no hay un corte total con lo anterior, que el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios” (p. 20). Tratando de especificar aún más esa cualidad integradora, Ludmer (2015) dirá: “puede entenderse como un movimiento trans según la distinción de Brian Holmes entre transdisciplinario y antidisciplinario. Lo antidisciplinario era dominante en los años 1960 y 70: se quería hacer antiliteratura o contraliteratura. Hoy lo dominante es lo transliterario; la literatura sale y entra de la literatura a la vez: oscila en la frontera (p. 9).

En la línea propuesta por Ludmer, Hernán Vanoli habla de una disposición a repensar la literatura estableciendo un nuevo sistema:

... un escenario donde la divergencia de los paradigmas que se emplean para comprender o abordar “lo literario” se corresponde con la imposibilidad de las instituciones legítimas para diseminar sus instrumentos de lectura en franjas de la población que vayan por fuera del sistema universitario o de los “lectores profesionales”, nos habla ciertamente de cambios en el modo de existencia colectiva de la cultura literaria, que se yuxtaponen con las antiguas instituciones y disputas propias de la modernidad y de la autonomía literarias. (Vanoli, s.f.: 165)

De la misma manera en que Ludmer habla de “post” para referir no tanto una ruptura sino más bien una continuidad, Vanoli acude al concepto de “yuxtaposición” para entender la convivencia creativa entre los viejos y los nuevos formatos.

Nuevo siglo, literatura nueva

Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran.

César Aira, “La nueva escritura”

El panorama literario que se inaugura con el cambio de siglo está marcado por la emergencia de las nuevas tecnologías, democratizadas a extremos que eran impensados apenas unos años antes. En este marco, no solo lo textual sino su soporte tradicional, el libro, pasarán a ocupar un lugar central en el repensamiento de la literatura. Así, nos interpela aquello que dicen las ficciones de nuestro tiempo pero también lo que tiene para decir el modo en que circulan entre nosotros.

Es fundamental enmarcar el nacimiento y puesta en marcha de los proyectos que estudiamos dentro de dos estructuras o condiciones de posibilidad. Una es el mencionado panorama literario de los dosmil, cuyas particularidades latinoamericanas son las que nos interesan (aunque al hablar de nuevas tecnologías necesariamente el análisis se extiende a un fenómeno general). Otra de esas estructuras o condiciones de posibilidad es la misma ciudad de El Alto, entendida como un espacio de producción con características propias y peculiares por tratarse de una ciudad joven. En este sentido, la idea de “lo nuevo” atraviesa las dos caras complementarias de este análisis.

El escenario que se abre con el año 2000 no implica, por la sola brillantez futurista que revistió el número hasta cumplirse, un cambio abrupto y radical; claro está, los cambios venían sucediéndose. Sin embargo, el pensamiento que emerge en relación al cambio genera por sí mismo un escenario nuevo. Si la historia prescinde en su movimiento de los cortes que le imponemos para pensarla, será el pensamiento del corte lo que muchas veces la defina.

En la nueva escena que toma forma a partir del cambio de siglo, la reflexión sobre el futuro de la literatura será un tema recurrente. Esta idea de futuro se yuxtapone a la idea de lo nuevo (lo que ya “está aquí”) y la reflexión tiende a ocupar todo el espectro que va desde un pensamiento apocalíptico en relación al porvenir del libro o a la calidad de la literatura, hasta las posiciones que ven como auspiciosas las posibilidades de circulación y acceso que genera internet y elogian el surgimiento de nuevas formas (o la redefinición de las formas consagradas). En ambos polos asoman ciertos peligros conservadores: estándares de calidad y mercado irrestricto ofrecen una variante de interpretación en la que es fundamental detenernos.

En “Globalization, Publishing, and the Marketing of ‘Hispanic’ Identities” (2014), Jill Robbins analiza el impacto de las políticas neoliberales en lo que llama productos culturales, haciendo hincapié en el componente ideológico de dichas políticas. Analiza especialmente el caso de las editoriales españolas en la encrucijada entre su posición en la Unión Europea (y el libre mercado) y su relación histórica con Latinoamérica: colonial, sí, pero también de rescate de una izquierda que de algún modo continuaba, según Robbins, con el sueño republicano en otras tierras. De ahí el interés de España por la intelectualidad latinoamericana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y que vendría a derrumbarse con la fusión de editoriales en conglomerados poco interesados en la difusión de ideas para centrarse exclusivamente en las ventas.

Así, el proceso de desvanecimiento de una forma de pensar y entender la literatura habría empezado por lo menos una década antes de los dosmil, cuando las políticas neoliberales entraron de lleno en el mercado editorial. Lo que vendría después de los noventa de la mano de las llamadas editoriales independientes pone en jaque la idea de *valor*. Si bien, en el caso boliviano, el límite entre lo que es independiente y lo que no lo es en el terreno editorial, resulta, cuanto menos, difuso, y por ello el análisis relacionado con la emergencia de empresas editoriales y su impacto en el mercado local no resulta un dato contundente como en otros países latinoamericanos (México, Argentina o Colombia), la idea de valor que acarreo la imposición de las nuevas políticas repercutirá también en el panorama nacional.

El valor estético de la literatura se redefine de manera productiva y problemática a partir del surgimiento de plataformas virtuales para la circulación

de textos. Un ejemplo claro es el *blog*, soporte emblema de la época, que hará pensar en la potencia confesional de la literatura y en la validez del “yo” de “cualquiera” como imperativo de un tiempo que se cuenta así porque, valga el facilismo, “se puede”. Esta plataforma produce, con su planteo formal en orden cronológico inverso, un efecto bitácora que motiva la periodicidad y el registro cercano a la crónica y al diario personal.

La posibilidad de visibilización a cero costo será un factor determinante en el surgimiento de voces nuevas, que la misma comunidad literaria-virtual en ciernes se encargará o no de consagrar. Si, como plantea Robbins, la figura del intelectual latinoamericano se ve desplazada a raíz de la importancia que pierde América Latina en el mercado europeo, podemos pensar que las alternativas que surgen en la publicación son un terreno fértil para la aparición de otras voces.

Así, una literatura nueva, en el estreno de un siglo, reclama categorías de análisis actualizadas. Las tentativas empiezan a surgir con la dificultad de la inmersión en el desarrollo mismo del acontecimiento. La crítica, sabemos, requiere distancia, y por eso los intentos primeros ofician más bien de borradores, de apuestas muchas veces deshilvanadas que, en su misma falta de solidez, son diagnóstico de un tiempo difuso. Una especie de manía clasificatoria ha sido signo distintivo del siglo XX, un tiempo en el que el libro todavía resultaba el objeto excluyente de acceso a las categorías. En *Clases. Literatura y disidencia*, Daniel Link escribe:

... nos movemos en un tiempo [...] dominado por un salto tecnológico sin precedentes que las mentes más lúcidas del siglo pasado (Valéry, Benjamin, Borges) habrían a medias preanunciado: una utopía anárquica que entonces tenía la forma de la enciclopedia o el libro de los pasajes y que hacía de la mera actividad (y no el producto que de ella se deduce) la fuente de todos los goces estéticos y culturales. Y ese salto tecnológico es lo que nos obliga a pensar todo de nuevo (sobre todo el sentido y el lugar de la resistencia y la disidencia en el arte o, lo que es lo mismo, en el pensamiento). (Link, 2005: 16)

La cultura joven, masificada y puesta en contacto y reproducción a través de internet, será protagonista en la redefinición del campo cultural. Y la intelectualidad –emblema de un siglo xx que queda cada vez más atrás– parece, más que cuestionarse o impugnarse, mutar rápidamente en otra cosa.

En “La nueva escritura” (1998), César Aira dice:

Cuando una civilización envejece, la alternativa es seguir haciendo obras, o volver a inventar el arte. Pero la medida del envejecimiento de una civilización la da la cantidad de invenciones ya hechas y explotadas. Entonces esta segunda alternativa se va haciendo más y más difícil, más costosa y menos gratificante. Salvo que se tome el atajo, que siempre parecerá un poco irresponsable o bárbaro, de recurrir al procedimiento. Y eso es lo que hicieron las vanguardias.

Siguiendo esta lógica airana que piensa en el vanguardismo del siglo XX⁵ como respuesta-atajo ante la monotonía del arte, mirando el procedimiento antes que la obra, podemos aventurarnos a pensar en las escrituras globales surgidas con internet y, también, en los soportes: por un lado, lo virtual; por otro, una nueva materialidad que adquiere el libro.

El procedimiento aquí es clave y se relaciona directamente con el funcionamiento de las editoriales que estudiamos. No sería exagerado postular que estas no existirían sin internet. En el caso de YMC, el mismo fenómeno cartonero⁶ puede verse como articulación posible a nivel latinoamericano gracias a internet, aunque su misma lógica de producción pueda, luego, prescindir de la red.

Si obviamos el gesto vanguardista en la consideración de la creación de los proyectos editoriales en cuestión (ya que, en el caso de YMC el “molde” viene dado de antemano, y en Sobras Selectas el modelo es más cercano a lo convencional) podemos sin embargo preguntarnos qué de la idea de “procedimiento” pervive en sus apuestas. El procedimiento de las editoriales de nuestro análisis es apropiarse de y –al mismo tiempo– contravenir las formas tradicionales de consumo literario (a través de un repertorio compuesto por concursos alternativos, ferias, fanzines, diseño y la web en todo su abanico escritural), colarse en la academia (que está, según Ludmer, “agujereada”) para cuestionar moldes y atacar la figura entronizada de la intelectualidad en cualquiera de sus repetitivas variantes que van de la seriedad comprometida a la ligereza frívola. “Reponer el proceso” –dirá Aira– “allí donde se había entronizado el resultado”.

La emergencia de Yerba Mala Cartonera y, más adelante, de Sobras Selectas, coincide con un momento político que modificó las formas de consumo cultural y que no se circunscribe solo al panorama nacional sino que forma parte de una especie de *boom* de lo independiente (y de la discusión en torno a “lo independiente”) en varios países de Latinoamérica y del resto del mundo, aunque son las particularidades locales las que nos interesan. La década de los dosmil, como se ha expuesto, dará lugar a nuevas formas de producción y de consumo. En ellas, son protagonistas tanto los autores sin posibilidad de publicar en grandes sellos como los lectores que no pueden acceder a la literatura por los altos costos de los libros. La mediatización de la cultura, de la mano de una nueva colectivización, hacen que se repiense y redefina la literatura fuera de sus ámbitos consagrados, como la crítica y la academia.

5 Entendemos las vanguardias en el sentido de Link (2005): “como *una* forma histórica del arte experimental”, y pensamos, en consecuencia, en las literaturas que estudiamos como experimentaciones.

6 Un capítulo específico de la investigación se referirá a este movimiento. Por razones de espacio, no lo incluimos en este análisis.

Pero es necesario acercarnos a una definición de las editoriales así llamadas independientes y atender a las particularidades de esa categorización. La pregunta que se dispara inevitable es: ¿independientes de qué? Entendidas como “pequeñas”, estas editoriales funcionan por oposición a los grandes sellos que responden en primer lugar a intereses económicos y que cuentan con los recursos necesarios para publicar a autores consagrados. En su artículo “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”, Celina Manzoni señala: “Un posible intento de definición acerca de qué se entiende por ‘editorial pequeña e independiente’ conduce a la consideración de dos factores (...): una editorial que no dependa de un grupo multinacional, pero sobre todo que pueda construir su catálogo con autonomía” (Manzoni, 2001: 788)

El concepto de “alternativo” podría ser una manera más acertada de nombrar a estos proyectos, ya que se acerca más a las formas de entender los textos y su circulación: es decir, por fuera o al margen de los espacios tradicionales. Estas editoriales, pensadas como alternativas a otras cuyas publicaciones sostienen y reproducen el paradigma clásico/moderno, se instalan como dispositivos de quiebre en la lógica literaria autonómica.

Así, las editoriales cartoneras se presentan como independientes de la lógica de mercado pero, al mismo tiempo, son alternativas de elaboración, de circulación y de acceso. Autónomas respecto al mercado y autónomas entre sí (dada la singularidad que adquieren en cada país), son representantes privilegiadas de un cambio de paradigma en el modo de pensar la literatura. Otras, como Sobras Selectas, apuntan a la conformación de catálogos que obedecen a lógicas diversas. En este caso particular, se trataría, entre otros factores, de alentar y poner en circulación la producción literaria alteña.

La ciudad y la literatura (nuevas)

Para entonces ya había yo salido de la terrible pregunta: ¿existe literatura en El Alto?, que traducida quiere decir si la ciudad alteña produce arte además de producir dignidad.

Virginia Ayllón, “Poesía alteña...”

En el caso que nos ocupa, el surgimiento de nuevas formas de circulación de lo literario va de la mano de (o puede pensarse en relación con) otra emergencia que no intentaremos estudiar en profundidad pero sí en su relación con las editoriales de nuestro corpus: la de una ciudad. Una situación que resulta cuanto menos interesante si tenemos en cuenta las dimensiones de una urbe que reclama, al paso que crece y se agiganta, voces que la cuenten en su vertiginosidad.

De ser una de las ciudades más pobres del país, El Alto se convirtió rápidamente en uno de los pilares de la economía nacional, así como en uno de los centros urbanos con mayor proyección. En menos de veinte años, pasó de ser una suerte de anexo de la ciudad de La Paz a rankear como la segunda ciudad del país por cantidad de habitantes y, según el PNUD en 2015, en el tercer municipio con mayor aporte al PIB del país (Alejo, 2020). A partir del 2003, la ciudad se convirtió en una referencia ineludible a la hora de hablar de transformaciones sociales y participación en la lucha popular. Dicho proceso de visibilización revela su máxima expresión en la consolidación de Bolivia como Estado Plurinacional en el año 2009, tres años después de la llegada al poder de Evo Morales. Si bien es necesario entender el funcionamiento de YMC y Sobras Selectas en el marco de un movimiento literario y cultural más amplio, la relación que tienen con El Alto es un disparador para preguntarnos por las implicaciones posibles entre ciudad nueva-literatura nueva, y por todas las aristas que surgen de esa relación, especialmente aquella que propicia voces y recorridos inéditos.

En su artículo “‘Almha la vengadora’: protagonista del indigenismo de neovanguardia alteña”, Irina Soto Mejía discute la obra de Crispín Portugal y enfatiza en la novedad que surge del territorio, que la autora ubica en una línea de continuidad con Churata y el Grupo Orkopata. Allí, Soto sostiene que El Alto es el “escenario clave para el desarrollo de una neovanguardia que se alimenta del neoliberalismo fallido para configurar una propuesta de modernidad que recupera el pasado indígena aymara para inventar otras formas de futuro” (2015: 136).

Los espacios habilitados por Yerba Mala Cartonera y Sobras Selectas son parte de una apuesta alteña por, como señala Alejo (2019), desplegar sus propias expresiones y formar parte de una contemporaneidad propia, genuina, vivida y contada desde adentro. Como puede verse en varias de las obras publicadas, se trata de una narrativa contemporánea que esquivo el discurso del imaginario indígena pero también el estilo de la prosa urbana producida en otras ciudades –letradas– del país en los últimos años. Esta última, por lo general, se pretende globalizada y busca ocultar localismos en temáticas y lenguajes.

Estas editoriales abrieron una puerta de la ciudad a sus propios habitantes para que empiecen a contarse a sí mismos. Esa puerta, en cuyo dintel se lee “literatura” no es una con la que el imaginario nacional piense en El Alto, más proclive a ser asociado con la piratería, el crimen y la prostitución, como señala el editor y librero de Sobras Selectas, Alexis Argüello, en una entrevista de febrero de 2020 realizada por el diario *El País*. Ambas se han encargado de habilitar espacios y soportes para que la literatura pueda fluir en la ciudad y generar narrativas que la cuenten desde adentro, en un desafío

que implica no solo sostener el difícil arte/negocio de la edición en Bolivia sino hacerlo desde el margen. Ese parece haber sido uno de los desafíos de la primera Yerba Mala Cartonera y es una de las preocupaciones actuales de Sobras Selectas. Ambas han apostado por “contar” a El Alto desde adentro y por fomentar espacios de lectura y escritura en la ciudad.

Estas editoriales despliegan diferentes plataformas y estrategias para visibilizar la producción literaria alteña y buscan que la literatura boliviana sea algo más que la que dicta el frágil canon en constante definición. Sus editores también han reivindicado a El Alto a través de discursos públicos que podemos encontrar en entrevistas de periódicos, documentales y redes sociales. Sin embargo, la materialidad de esa defensa y la búsqueda de visibilidad se da a través de estrategias y posicionamientos editoriales concretos.

Con un repertorio de apuestas como la elección de autores y autoras, la puesta en marcha de concursos y talleres, los modos de circulación de los libros, la participación en ferias y hasta sus propios nombres, estas editoriales se ubican en los márgenes de la cultura hegemónica. Incorporan en sus catálogos voces poco ligadas al campo literario local⁷, de escritores muy jóvenes o noveles y escritores no académicos o ligados al campo intelectual, y han logrado un relativo interés de la academia tanto local como norteamericana.

Si, siguiendo a Raymond Williams (2009), la tradición es “la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos”, habría que preguntarse cómo se reconfiguran las presiones y redefinen los límites en este nuevo proceso que se abre en el siglo XXI y en qué medida las publicaciones de estas editoriales se asocian o rompen con la tradición. Quizá, más que forzar acercamientos, podríamos pensar en un “fuera de órbita de la razón académica” (Beverley, 2010: 18). Los cambios más radicales en nuestras sociedades, señala Beverley, están siendo impulsados por fuera de esa razón y más bien *contra* ella y el desafío sería buscar vías por las que la negatividad que es “constitutiva” de lo subalterno sea trasladada a la cultura hegemónica (ibíd.: 72). Oponiéndose a la tendencia “utópica” del multiculturalismo, que como último horizonte aspiraría a la interacción e integración entre sujetos autónomos en el marco de las reglas propuestas por la democracia y el mercado, lo sublaterno como una identidad estaría definido por una “experiencia compartida de la desigualdad” (ibíd.: 74). Beverley sostiene que “... la nación histórica –y sus instituciones, como el canon de la literatura nacional– es incommensurable con las clases y los grupos sociales subalternos que pretende representar en su territorialidad” (ibíd.: 80). En este sentido, pensando localmente, es esclarecedora la siguiente afirmación de Archondo: “Las mejores

7 Si bien el movimiento cartonero es conocido por la incorporación a sus catálogos de autores consagrados o de culto, que ceden sus derechos para la publicación, en el caso boliviano es notoria la apuesta por autores noveles.

armas de occidente parecen desfilas y ser engullidas por la voraz maquinaria cultural aymara, que les reserva un lugar privilegiado entre sus propios resortes de reproducción” (Archondo, en Guaygua et al., 2000: 10).

Las editoriales de nuestro estudio se encuentran al interior de una encrucijada que Vanoli define en estos términos: “son, al mismo tiempo, modos de articulación de lo emergente en términos de campo editorial, y modos de emergencia de lo des-articulado en el campo literario” (s.f.: 165).

En *Liberalia. Diez fragmentos sobre la lectura*, publicado por Yerba Mala Cartonera (y dedicado, también, a esa editorial), Virginia Ayllón expone de manera personalísima y poética sus impresiones sobre la lectura en una cultura que, como ha dicho en el documental de YMC (2007), tiene un origen ágrafo y en la que la cuestión del libro es conflictiva. En el documental, Ayllón desarrolla lo que en *Liberalia*... leemos a través de fragmentos que funcionan como imágenes o escenas de personajes e hitos “menores” de la cultura nacional. Ayllón argumenta que la relación entre palabra y no-palabra es problemática porque “sigue siendo colonizadora a pesar de todo. Lo que no quiere decir que los grupos étnicos (...) fundamentalmente los aymaras más que los quechuas (...) han tomado por asalto la palabra como han tomado por asalto la computadora y el Internet”. Nuestras editoriales se hacen eco de ese asalto a la palabra y la ponen a circular.

Literatura, comunidad

Existe un punto claro de comunión entre los dos proyectos que analizamos y que va más allá de un origen común, de la coincidencia en tiempo y espacio. Hay algo transversal y definitorio que, sumado al origen urbano concreto (la ciudad de El Alto) y, a su vez, a la concepción más o menos común en relación al tipo de literatura que se publica, atraviesa de manera radical a estos proyectos. Se trata del sentido que adquiere la comunidad (de lectores y de escritores) al interior de ambos, que desarrollarán formas distintas de *hacer* pero no diferirán sustancialmente en relación a los objetivos y anhelos que persiguen a través de esa acción.

Si la Yerba Mala Cartonera cuenta entre sus premisas con la posibilidad de dar acceso a los libros a muy bajo costo y fomentar escrituras nuevas, la editorial Sobras Selectas defenderá una literatura que debe, necesariamente, hacerse visible y circular en una ciudad también históricamente relegada en relación a (entre otras cosas) el acceso cultural. Eso supondrá, fundamentalmente, dar visibilidad a los autores de la ciudad.

Para cerrar esta aproximación a las preguntas que guían mi investigación, quisiera detenerme brevemente en un aspecto revelador (porque funciona

como una potente metáfora del quehacer editorial), que es el de la denominación. Yerba Mala Cartonera y Sobras Selectas se definen radical, contundentemente a través de sus nombres. No pasa esto con muchas editoriales; de hecho, quizá sean muy pocas las que llevan nombres tan transparentes. Es habitual que primen los nombres propios de personas o denominaciones de lugar, pero en este caso la referencialidad opera directamente. Lo que crece irrefrenable y lo que sobra son acaso lo mismo. Un exceso de algo que no es codiciado (el cartón) sino que, más bien, representa el descarte, lo que no se elige, está presente en la concepción misma del proyecto cartonero, pero la versión local redobla la apuesta, refuerza el genérico “cartonera” que se replica en cada país latinoamericano y opta por un sentido fuertemente local y simbólico. “Yerba mala nunca muere” romantiza el sentido de un proyecto cuyo mismo origen es, en cierto sentido, romántico. De igual manera, Sobras Selectas utiliza un juego de palabras (agrega una “s” sarcástica al clásico binomio “obras selectas”) para poner en evidencia dos cosas: por un lado, un sentimiento anticatólico; por otro, el compromiso con una literatura de calidad, que es uno de los objetivos declarados de esta editorial: “fichar” autores y procurar que crezca su calidad literaria. En ese sentido, la idea de publicar más de una obra del mismo autor apunta a una resignificación de la idea de catálogo y, al mismo tiempo, de obra.

En tanto dispositivo para pensar lo que acontece al interior de la literatura, el campo editorial se ha visto históricamente relegado a una posición secundaria. Al tratarse de aquel mecanismo que pone en evidencia, más que ningún otro, la materialidad de la literatura, se ha considerado no solo menor o marginal sino, en algún sentido, anti-literario, debido a su asociación directa con el lucro. Como si el aura que rodea a la literatura fuera posible a consecuencia de prescindir o evitar el pensamiento sobre la materialidad que es, de hecho, su condición. Lo que queremos señalar aquí tiene que ver la constatación de la importancia del dispositivo editorial, que es marginado en los estudios culturales pero capaz de definir, por el mero posicionamiento de un proyecto, lo que entendemos por literatura.

Al concentrarnos en pequeñas editoriales abordamos más la posibilidad de intervención que tienen las mismas al interior de la literatura que se produce en el país que el funcionamiento como usinas comerciales con una jerarquización que podría subordinar a los textos (como lo que sucede con las grandes casas editoriales transnacionales). Las prácticas de escritura, sostenemos, se ven muchas veces alentadas y también configuradas específicamente a partir del rol que ejercen estos proyectos de edición.

Bibliografía

- Beverley, John (2010). *La interrupción del subalterno*. La Paz: Plural editores.
- Guaygua, G.; Riveros, A.; Quisbert, M. (2004). *Ser joven en El Alto. Rupturas y continuidades en la tradición cultural*. La Paz: PIEB.
- Link, Daniel (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2012). “Literaturas posautónomas: otro estado de la escritura”. *Revista Dossier* n.º 17, Santiago de Chile. Recuperado de: <https://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>
- Mamani, Pablo (2004). “El rugir de la multitud: Levantamiento de la ciudad aymara de El Alto y caída del gobierno de Sánchez de Lozada”. *Revista Temas Sociales* 25, 118-134. Recuperado de: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0040-29152004000100008&lng=es&tlng=es.
- Manzoni, Celina (2001). “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, n.º 197, Pittsburgh, octubre-diciembre de 2001.
- Mazzoni, A.; Selci, D. (2006). “Poesía actual y cualquierización”. *El interpretador*, número 26: mayo de 2006.
- Soto Mejía, Irina (2015). “‘Almha la vengadora’: protagonista del indigenismo de neovanguardia alteño”. *Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 21.
- Vanoli, Hernán (s. f.). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”. CONICET - IIGG, UBA.

Estética y discurso social en las voces que firman “Panorama Móvil” de Mario Guzmán Aspiazu

Aesthetics and social discourse in the voices that sign
“Panorama Móvil” by Mario Guzmán Aspiazu

Carla Reyes López¹
Universidad Mayor de San Andrés
E-mail: carlitareyeslopez@gmail.com

Resumen

Mario Guzmán Aspiazu (1925-1972) fue un periodista boliviano que escribió casi diariamente y por poco más de diez años una columna titulada “Panorama Móvil” en el periódico *Última Hora*. La presente investigación forma parte de la recopilación y edición de la columna que abarca desde el 9 de abril de 1951 al 31 de diciembre de 1952. Los principales hallazgos reflexionan sobre la necesidad del escritor de usar el discurso irónico en forma de mecanismo de encubrimiento para desatar su crítica social y política, y el uso de otros recursos retóricos para dar vida a distintas voces que la firman.

Palabras clave: Mario Guzmán Aspiazu, columna periodística,
estética, discurso social, seudónimos

Abstract

Mario Guzmán Aspiazu (1925-1972) was a Bolivian journalist who wrote almost daily and for a little more than ten years a column entitled “Panorama Móvil” in the newspaper Última Hora. This research is part of the collection and edition of the column that covers from April 9, 1951 to December 31, 1952. The main findings reflect on the writer’s need to

1 Carla Reyes López es postulante a la Maestría en Literatura Boliviana y Latinoamericana de la Universidad Mayor de San Andrés. Economista de profesión, especializada en proyectos para el desarrollo social. Ha publicado poemas y crónicas en revistas independientes.

use ironic discourse as a cover-up mechanism to unleash his social and political criticism, and the use of other rhetorical resources to give life to different voices that sign it.

Keywords: Mario Guzmán Aspiazu, journalistic column, aesthetics, social discourse, pseudonyms.

Fecha de recepción: 17 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 12 de octubre 2020

Hay, sin embargo, periodistas que son escritores de raza, una especie de caballos de pura sangre ¡pobres forzados!

Gamaliel Churata

Acercamiento inicial

En el transcurrir de la historia boliviana, uno de los grandes sustentos para el proceso de formación de la conciencia nacional ha sido la prensa. Los periódicos, al ser un medio masivo para transmitir mensajes, cumplían la función de integrar a los bolivianos al proyecto de nación, no sin antes ser cómplices de sistemas de exclusión que las instancias de poder incurrieran bajo la consigna de priorizar intereses políticos, estatales y culturales (Unzueta, 2000). Por supuesto, a fin de conseguir el ordenamiento de la urbe hacía falta “disponer de un grupo social especializado” (Rama, 1984: 31) que favorezca la jerarquización y concentración del poder. El denominado “servidor intelectual” cumplía sus funciones en las instituciones que se iban consolidando, entre ellas: la prensa. Según Montenegro (1990) en los primeros cincuenta años del siglo XX, los bolivianos consumían los periódicos como fuente principal de orientación, y dado que tanto los gobiernos de turno como ciertos individuos con desorbitantes recursos económicos empleaban al periodismo como fuente para impulsar intereses sesgados, “aún las leyes menos justas fueron admitidas por la colectividad, en beneficio de la capa rica” (Montenegro, 1990: 235).

Panorama que bordea el proyecto de columna “Panorama Móvil”

La instrumentalización de la prensa como medio de influencia produjo que los gobiernos cometieran una serie de actos violentos, los cuales incluso

atentaron contra la vida de periodistas, además de clausurar o destruir talleres tipográficos. Por un lado, Irusta (1983) menciona que los barones del estaño del país habían adquirido un significativo porcentaje de las acciones en los siguientes periódicos: Mauricio Hochschild en el vespertino *Última Hora*, Simón Patiño en *El Diario* y Carlos Víctor Aramayo en *La Razón*, periódico que funda. A su vez, se establece un contrapoder dentro de la misma esfera: el periódico *La Nación* junto al antes vigente periódico La Calle. Por otro lado, Torrico (2004) esboza una cronología del abuso cometido alrededor del siglo XX en el país; abarca acontecimientos tales como ataques desde el gobierno de Gualberto Villarroel a los periódicos *El Diario* y *La Razón* (el cual hasta mayo de 1946 había sido quince veces clausurado y tres veces arreglado) en La Paz, dejando dos víctimas fatales. En la revolución de julio de 1946, el director del periódico *Cumbre*, Roberto Hinojosa, es baleado y colgado en la Plaza Murillo. Como respuesta a los reclamos por el aumento de sueldos, en abril de 1950 el gobierno de Mamerto Urriolagoitia asalta el Sindicato Gráfico y manda a más de la mitad de los setenta dirigentes a la Isla de Coati. En abril de 1952, el edificio de redacción del periódico *La Razón* es convertido en el Ministerio de Minas y Petróleo, y se procede a perseguir, apresar y torturar a más de cien periodistas. Además, los periódicos *Los Tiempos* de Cochabamba, *La Patria* de Oruro y *Presencia* también son clausurados. Luego, en enero de 1953, un dirigente del Sindicato Gráfico de Cochabamba es asesinado en las calles cuando sale a marchar junto a los campesinos.

La funcionalidad indispensable asignada a la prensa para sostener el proyecto de nación y el panorama social y político complejo que coartaba la libertad de expresión han sido una constante en mayor o menor medida en el transcurso de la historia nacional, esbozada para mediados del siglo XX en el párrafo anterior. A pesar de ello, es valioso recalcar que en el periodismo también hubo voces discrepantes que se abrieron paso a la línea que seguía el periódico para el que escribían; “...permitían leer, aunque fuera entre líneas, ciertas voces y elementos marginales, cuestionadores del orden” (Unzueta, 2000: 68). Una de estas voces es la del periodista Mario Guzmán Aspiazu.² La columna “Panorama Móvil” se publicó en el periódico

2 Mario Guzmán Aspiazu nace en La Paz el 30 de julio de 1925 y fallece el 31 de agosto de 1972. Bachiller del Colegio Ayacucho, a los 21 años ingresa a la planta de redacción del periódico *Última Hora*; antes había participado en los vespertinos *La Noche*, *El Diario* y *El Pueblo*. En los años sesenta fue jefe de redacción de la emisora *Nueva América* y parte del equipo de prensa de la radioemisora *Amauta*. Publicó dos novelas: *Canchamina* (1956), escrita conjuntamente con Víctor Hugo Villegas, y *Hombres sin tierra*, ganadora del Primer Premio Municipal de Novela “Alonso de Mendoza” (1956); esta última ha sido reeditada el 2018 por el Fondo Editorial Municipal Pensamiento Paceño. Como obra póstuma, en 1990 se publica un libro de cuentos denominado *La vieja voz del miedo*. Bascopé (1979).

Última Hora bajo los seudónimos de Sagitario, con mayor frecuencia, y Harapo y Vericueta. Esta columna, muy comentada en los cafés de La Paz, fue publicada casi diariamente por Mario Guzmán Aspiazu: desde enero de 1949 hasta febrero de 1958, se tomó un receso para luego retomarla entre abril de 1970 y agosto de 1972.

Efectuando un recorrido general por el periódico *Última Hora*³, empaquetado y resguardado en dos hemerotecas de la ciudad, en la página cuatro extremo superior izquierdo se encuentra la columna “Panorama Móvil”. En ella se divisa un abanico de temas tales como la lucha por los derechos humanos, el cuestionamiento sobre la democracia, problemas de índole social y económico, la calidad de la educación, la búsqueda de la integración del país, la lucha por el poder político, la reivindicación de los indígenas, el costo de vida, las consecuencias de la explotación del estaño por empresas privadas, reflexiones sobre obras artísticas bolivianas y fronterizas, la función del periodismo, la esperanza en la exportación del petróleo, el voto de la mujer, etc. Sin embargo, lo que enarbola la columna de Mario Guzmán es la riqueza periodística y literaria apreciada por el rasgo estilístico que da forma a lo que se escribe y viste el discurso narrativo. Con la finalidad de ahondar la apreciación escrita de Mario Guzmán, primero acudo a recordar el origen de “Panorama Móvil”. Todo empieza cuando Gamaliel Churata abre una página en el periódico *Última Hora* titulada “Panorama Móvil”. Dos años después, el periódico lanza un concurso interno demarcado en tres temas: “Aniversario del Trigo”, “Cincuentenario del Estaño” y “Retorno al Mar”. Mario Guzmán resulta uno de los ganadores con un texto titulado “Biografía del estaño”. A partir de entonces (1946), Gustavo Medinaceli y Mario Guzmán pasan a ser encargados de la página en la que publicaban varios periodistas, todos con el seudónimo de Sagitario. Sin embargo, desde el año 1949, el formato de la página cambia a columna y Mario Guzmán pasa a ser el escritor de ella.

Paralelamente, en el mismo año, Churata (1949) escribe sobre la nueva generación boliviana de “Gesta Bárbara” caracterizándola por ser más universalista que la anterior generación localista y patriótica. Refiere a varios

3 El vespertino *Última Hora* de La Paz sacó su primer número el 30 de abril de 1929. Sus fundadores fueron Mario Flores, Arturo Otero, Marcelo Elías Bonemaison, Lizardo Suárez y Amelia Andrade. El lema del periódico era “nadie puede escribir como periodista lo que no puede sostener como caballero”. Entre sus colaboradores y redactores están: Jorge Canedo Reyes, Carlos Parra del Riego, Gamaliel Churata, Walter Dalence, Fernando Diez de Medina y Rodolfo Salamanca, entre otros. El periódico contenía múltiples secciones pero era, en su mayoría, noticioso y sensacionalista. El periódico da pie a la crítica periodística ya que se evidencian columnas como “Panorama Móvil” de Mario Guzmán, “Actualidad” de Mario Miranda, “Cinco Minutos” de Juan Topete y “Cuaderno Borrador” de Gustavo Medinaceli y otros. Ocampo (1982).

poetas y prosistas⁴ del grupo paceño que encaminaron el proyecto intelectual desde su veta literaria. Entre los prosistas, menciona a Mario Guzmán, destacando su gran manejo de la expresión prosaica. De él refiere: “Mario Guzmán será el gran prosista de esta generación tan pronto como defina sus deberes entre el teorizante social y el esteta. Su menaje mental da para todo” (Churata, 1949: 1).

Pregunta central

La pregunta que me planteo en el artículo de investigación contempla la intención de visibilizar vasos comunicantes entre el discurso social y la estética vertidos en una columna de carácter periodístico. Cómo un manejo coloquial de la palabra puede también significar un tratamiento estético de la palabra, sin miras de presunción mas sí de necesidad. Para tal fin, recopiló y edito la columna “Panorama Móvil” de Mario Guzmán Aspiazu, publicada en *Última Hora*. El corpus seleccionado abarca desde el 9 de abril de 1951 al 31 de diciembre de 1952, haciendo un total de 399 columnas trabajadas. Una vez dedicado el tiempo prudente a leer la columna, encuentro que Mario Guzmán necesita del discurso irónico como poder intrínseco a ser utilizado en forma de mecanismo de encubrimiento para desatar su crítica social y política, denunciar públicamente las injusticias acontecidas en tiempos de alta violencia efectuada contra el periodismo nacional y sus medios de difusión, por cada gobierno de turno. Además, el escritor acude a recursos de la narrativa y la retórica para dar vida a tres voces bajo las cuales redacta su columna, las que, a su vez, dan cabida a otras voces del pueblo que disipan el foco narrativo empleado para hablar un mismo tema desde distintos lugares (personajes, espacio, tiempo).

Soporte teórico

A continuación, desde la mirada de varios académicos, aproximo la ironía como herramienta de análisis literario-discursivo y como estrategia elaborada por un escritor para poder posicionar y acentuar su pensamiento sin exponerse en demasía. Partiendo de un concepto simple, la ironía se define como “oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, o como marca de contraste” (Hutcheon, 1981: 2). Sin embargo, simplificar el

4 En la columna titulada “Una generación poética”, publicada en “Cuadernos literarios” de *Última Hora*, Gamaliel Churata hace mención de los siguientes escritores miembros de la nueva generación de Gesta Bárbara: Gustavo Medinaceli, Julio de la Vega, Mario Miranda, Mario Guzmán, Carlos Montaña Daza y Jacobo Liberman.

concepto a una mera oposición de sentidos resta a la ironía la plena capacidad como herramienta literaria y discursiva. Kaufer (1983) destaca la diferencia entre “forma irónica” y “fenómeno irónico”. El primer caso se refiere a la estructura de la ironía y cómo, siendo una forma interpretativa, procura explicar el contenido utilizando oposiciones binarias. La ironía otorga sentido al contenido con “la yuxtaposición de perspectivas opuestas” (Kaufer, 1983: 459) para decodificar el discurso. El segundo caso es entendido como el interés de analizar el contenido. Volviendo a Hutcheon (1981), para el segundo caso, que corresponde a la función pragmática, asigna una señalización evaluativa a la ironía, que se presenta, dice, “bajo la forma de expresiones elogiosas que, por el contrario, implican un juicio negativo” (Hutcheon, 1981: 3). Es decir, evaluaciones activas por parte de quien ironiza y adaptación de perspectivas por parte de quien interpreta, lo que deriva en un proceso interactivo de ida y vuelta. Reforzando un poco más a los participantes en el acto irónico, Kauffer (1983) menciona tres papeles a asumir: el ironista, el interpretador y la víctima de la ironía, quien por alguna razón es incapaz de advertir la ironía dirigida a él o ella. Nuevamente, el ironista y el interpretador son cómplices en la creación irónica, ya que uno emite el discurso y el otro da sentido al discurso con su interpretación.

Warner (2013) diferencia la ironía instrumental de la ironía observable. A la primera la denomina “ironía verbal”, y explica que esta corresponde a la oposición de sentidos en un enunciado, es decir, la primera forma irónica vista en el párrafo anterior. La ironía observable la divide en ironía situacional que retrata, dice, una situación cuyo desenlace es el contrario del que se espera, y la ironía dramática, que responde al resultado de una situación en la que el interpretador u observador tiene más conocimiento sobre la propia situación que el protagonista o víctima de la ironía. Volviendo a la interacción entre ironista e interpretador en el fenómeno irónico o ironía observable y evaluativa, Hutcheon (1994) menciona que al interpretador se le asigna un motivo, un propósito que lo lleve a encargarse de la decodificación y un contexto que resulte ser el plano en el que este se mueve. Lo mencionado desemboca en observadores que entiendan y no entiendan la ironía. La exclusión puede ser no intencional o intencional, siendo esta última reflexiva en un afán de acercarse a las soluciones de los conflictos del mundo, o agresiva a fin de crear nuevos conflictos gracias al distanciamiento de responsabilidades que otorga el discurso irónico. Finalmente, Kaufer, (1983) señala el carácter estético de la ironía ya que cada interpretación es direccionada por un juicio estético que le da al discurso un probable carácter lúdico. La oposición en los sentidos suele ser estética y no así lógica. “La ambigüedad coloquial de la lengua no tiene el toque artístico que constituye la complejidad de los sentidos de la ironía” (Kaufer, 1983: 454).

Análisis. El arte de encubrir

En el análisis que pretendo llevar a cabo, privilegiaré la característica evaluativa y analítica del discurso irónico como herramienta para reducir el riesgo de exponerse frente a la autoridad o víctima de la ironía. Pero además, haré notar qué tipos de ironía y otros recursos de la retórica utiliza Mario Guzmán para cada seudónimo firmante de la columna periodística.

Sagitario. En primera instancia, cuando una columna de “Panorama Móvil” es firmada por Sagitario, pertenece a la opinión de un periodista que desata su crítica sobre hechos contextuales, lo que le incentiva al interpretador a tener un motivo para decodificar el fenómeno irónico. El 21 de mayo de 1951 se publica la columna “En frío”, haciendo alusión a los tiempos ventosos que se aproximan como característica propia del otoño. Al referir que la época de viento facilita jugar con voladores, Sagitario insinúa que la actividad provoca en los niños una sensación de libertad la cual los adultos también quisieran sentir. En el párrafo consecutivo se pregunta: “si la humanidad pudiera vivir feliz acatando el orden literal de las palabras” (ibíd.: 4), dicho cuestionamiento repercute tanto en las decisiones de cada gobierno de turno como en su mismo accionar de periodista. Respecto al ámbito político, el 6 de mayo de 1951 se habían celebrado elecciones generales en Bolivia, donde el Movimiento Nacionalista Revolucionario liderado por Víctor Paz Estenssoro resultó triunfador. Sin embargo, el gobierno, con Mamerto Urriolagoitia de presidente, ocultó los resultados electorales de Santa Cruz y dio un golpe de Estado entregándole el poder a una Junta Militar. Entonces, bajo el panorama incierto y difícil que acontecía, Sagitario alude que las acciones antidemocráticas de Urriolagoitia en relación a alterar los resultados electorales deberían hacerlo desaparecer. Para insinuar lo mencionado, Sagitario utiliza un ejemplo simplón donde un alumno llamado Lapoco, al hacer literalmente lo que le indica el profesor, “ponerle calor a la lección” (ibíd.: 4), casi incendia el aula. Por tanto, afirma en un tono sarcástico que la lección de Lapoco se puede aplicar en todos los casos, que solo es cuestión de entender en la plenitud de su sentido la palabra. En la columna se indica que, si en el ámbito gubernamental se decidió no gobernar con partidos, los pursistas, al ser un partido político, deberían ser diluidos con “ácido sulfúrico” (ibíd.: 4) aunque ellos hayan sido quienes entregaron el poder a una Junta Militar. Cuando Sagitario asevera “vivir feliz acatando el orden literal de las palabras” acude a la ironía situacional, ya que el final de la columna presenta un desenlace contrario al esperado: los pursistas, víctimas de la ironía, terminarían afectados por sus mismas acciones.

Continuando con la columna del 21 de mayo de 1951, Sagitario asiste a una serie de ironías verbales cuando afirma que un modo de serenar a la

gente respecto a los dinamitazos en la noche sería “incrementar las fiestas de los prestes” (ibíd.: 4) de tal modo que los estallidos se taparían con petardos en honor a los santos. Bajo esta forma de encubrimiento, Sagitario está denunciando la crisis política circundante y, además, con la yuxtaposición de perspectivas opuestas, anima a la gente a protestar por los dinamitazos en lugar de orar por los santos patronos. Al finalizar la columna, agrega una ironía verbal más al aceptar que prefiere el frío porque así podrá vivir congelado en cubos de hielo y no así en “el clima tropical que reina en política y amenaza asfixiarnos” (ibíd.: 4). Por tanto, es muy probable que los lectores de turno, los interpretadores, hayan entendido la opinión de Sagitario a lo largo de la columna sin necesidad de que el periodista comunique claramente sus intenciones. Es más, el uso de recursos retóricos, tales como la metáfora del frío, le sirvió para hacer más atractiva su forma de expresión y, por supuesto, para proteger su integridad de severos hostigamientos por parte del gobierno.

Vale la pena insertar un segundo ejemplo a fin de profundizar el gran interés de Sagitario por la ironía dramática. El 13 de noviembre de 1952 publica la columna “Mossadegh y Chaplin”; en ella, Sagitario efectúa una relación entre ambos personajes en base al discurso irónico como medio creador al que ellos mismos recurren para hablar al mundo. Chaplin es uno de los grandes mitos del cine y Mossadegh es un expresidente de Irán que nacionalizó uno de los imperios petroleros de la época. ¿Entonces, en qué se parecen? Sagitario afirma que “Chaplin humanizó las cosas, ironizando el caos del mundo” (ibíd.: 4) y que Mossadegh pretendió cambiar mediante el llanto el destino de Irán, “un llanto pleno de ironía y lleno de fe” (ibíd.: 4). Investigando la obra de los dos personajes se pueden encontrar hilos que los enlazan. Chaplin reflejó en su cine una profunda crítica a la sociedad capitalista, sobre todo en la película *Tiempos Modernos*. Mossadegh hizo frente a la empresa británica Anglo Persian Oil Company nacionalizando el petróleo del tercer país en cuanto a reservas comprobadas. Chaplin construyó un personaje llamado Charlot, caracterizado por ser excéntrico y vagabundo; la forma humorística surgió a partir de representar a un ser pobre y, por ende, real, mediante el gesto de mimo. Mossadegh construyó simbólicamente su imagen gracias a su capacidad oratoria donde su propia elocuencia le emocionaba al grado de llorar, logrando así mezclar la política con la teatralidad. Chaplin fue denunciado como simpatizante del comunismo para ser exiliado en Suiza debido a la supuesta intención de destruir la moralidad americana en su cine. Mossadegh fue intervenido por la CIA de EE. UU. bajo la sospecha de que las reservas petrolíferas y el gobierno quedarían bajo control comunista; acusado de conspiración, fue encerrado en la cárcel y luego confinado en su casa.⁵ Al

5 Biografía de Mossadegh en Roberto García. Depto. De Historia Americana, Udelar, Montevideo, Uruguay.

igual que Chaplin y Mossadegh, Sagitario, en su accionar periodístico, busca plasmar en sus columnas ese efecto de risa y llanto al momento de criticar las injusticias en el país y el mundo; utiliza la ironía como señalización evaluativa para expresar el dolor humano, para reclamar el valor moral en las decisiones políticas, para recoger la ansiedad de la gente humilde y para sospechar continuamente de la palabra de los poderosos.

Harapo. El 19 de mayo de 1951 se publica la columna “Harapo” la cual corresponde a un cuento que había sido publicado el 24 de mayo de 1950, unos días después de la acontecida masacre de Villa Victoria. El cuento relata la vida del obrero fabril entendido como un personaje cuyas características y vivencias son reproducidas en muchos obreros. Por tanto, Harapo no es un individuo en particular, mas sí un personaje que representa a una colectividad. Para empezar, al ser conocido a través de un cuento, Harapo se convierte en un personaje ficcional. Sin embargo, el cuento está dedicado a un obrero muerto en Villa Victoria aquella fecha, por lo que se podría creer que la descripción de Harapo ha sido pensada en relación al obrero muerto, quien sí resulta ser real. El narrador cuenta que al mencionado obrero “le llamaban” Harapo, por lo que se desconoce su nombre. Respecto a su oficio, Harapo estaba ocupado en una fábrica donde su principal herramienta de trabajo eran sus manos, él y sus compañeros Harapos descansaban en los jardines aledaños al Cine Mignon, el cual en los años 50 estaba ubicado en la calle Chuquisaca, entre Pando y Pucarani. Referido a su procedencia, el narrador relata que Harapo vino de una familia sin recursos la pobreza de Harapo se transfirió de manera intergeneracional dado que él llegó a vivir junto a su esposa e hijos en un tambo. Sin embargo, la situación se precarizó de un momento al otro porque el costo de vida se había incrementado. El punto de tensión se produce cuando uno de sus hijos muere. Acontecido el quiebre, sucede la acción, Harapo escuchó el grito de la multitud de Harapos, quienes le invitaban a luchar, se unió a ellos y murió en el combate. En este punto, el narrador relata: “En medio de la multitud, la vida le pareció cosa distinta a esa marcha vulgar de todas las horas del día y de la noche” (ibíd.: 4). Es muy posible que la lucha a la que se refiere el narrador sea la acontecida “Masacre de Villa Victoria” por varias razones: a quien es dedicado el cuento, el oficio de Harapo, la ubicación de la fábrica donde trabajaba Harapo (cine Mignon). Además, el cuento termina al señalar que la tumba de Harapo quedó sin una sola cruz, lo cual resultaría ser una metáfora sobre los cadáveres enterrados en secreto, Barcelli refiere al respecto:

Minutos más tarde sobre la inmolada Villa grupos de mujeres desoladas y hombres de los carros basureros se disputan ferozmente los cadáveres... el gobierno ni siquiera se sintió obligado a dar un informe detallado de los sucesos.

El número de víctimas y el lugar en que fueron enterrados sigue siendo un secreto. (Barcelli, 1957: 231)

Harapo es un personaje construido en un espacio popular pobre, su voz pertenece al trabajador afectado por las políticas antieconómicas impartidas por los gobiernos, y por la atroz represión a los movimientos obreros e indígenas. Además, es un personaje devorado por el hambre, esta necesidad lo tensiona y lo arrincona al abismo. Sin embargo, él no cae sin antes luchar gracias a la red que encuentra de compañeros agitados por las mismas carencias. Harapo manifiesta a una multitud, por tanto, los fabriles, mineros, gráficos, comerciantes, ferroviarios, etc. pueden hablar desde ese lugar. Y eso es precisamente lo que sucede: voces reprimidas se manifiestan a través de la palabra y son leídas en las columnas firmadas bajo el seudónimo de Harapo.

Vericueta. El 7 de julio de 1951 se publica la columna “Harapo y Vericueta”, la cual está firmada bajo el seudónimo de Harapo. La columna anuncia que a Vericueta se la encuentra en la obra del poeta orureño Luis Mendizábal Santa Cruz, y también describe la reflexión de Vericueta sobre la novela *Siddharta* de Herman Hesse. Para empezar, el sujeto enunciador (Harapo) le pregunta a Sagitario si se acuerda de Vericueta. Eso hace pensar que ella es un seudónimo no muy recurrente en “Panorama Móvil”. Entonces, para traerla desde el recuerdo le indica que Vericueta es la adoración de Mendizábal por lo que estuvo presente en su poesía. Además, recalca que ambos amaban cosas similares tales como “el pan, las lágrimas cristalizadas... los pequeños lirios de esas copas de alabastro de las sepulturas elegantes... etc.” (ibíd.: 4). Cabe resaltar que, para la fecha en la que había sido publicada la columna, Mendizábal Santa Cruz se había suicidado a la edad de 38 años, entonces lo que queda de él es su obra. Es posible que las búsquedas en la poética de Mendizábal cuadren con los temas que trata Vericueta cuando la columna se firma bajo ese seudónimo, es decir, imágenes paisajísticas, de belleza, sentimientos y pensamientos desolados. Sin embargo, la columna presenta una variante al seguir construyendo a Vericueta después de lo ya creado en la obra del autor muerto. La columna señala que Vericueta leyó *Siddharta* de Herman Hesse y aprendió de la novela la lección de saber esperar con fe. Lo interesante sucede cuando el sujeto enunciador de la columna destaca que Vericueta encuentra una revelación en *Siddharta* cuando el protagonista no se agota del sufrimiento, algo que sí ocurrió con el poeta, mencionado párrafos anteriores: un supuesto rendirse a la muerte al terminar con su vida. Además, el sujeto enunciador de la columna acota que Vericueta encuentra virtudes en el sufrimiento y que ella afirma que “el dolor es la única esencia creadora en la vida” (ibíd.: 4). Adherido a eso, Harapo escribe en la columna que se conecta a la propuesta de Vericueta de esperar y no dejarse abatir, apoyados en el diálogo mutuo.

Cabida a otras voces. En el recorrido efectuado por las columnas publicadas durante el periodo 1951-1952 se encontraron cartas que fueron firmadas por otros seudónimos, además de Sagitario, Harapo y Vericueta. Estas voces comparten la intención de reflexionar sobre ellas mismos en momentos específicos donde su situación les provoca mucho dolor. El 22 de mayo de 1951, Pedro Marca envía a Sagitario una carta titulada “Éxodo”. Él cuenta que la falta de oportunidades laborales en Bolivia le forzó a migrar junto a su familia a Argentina para trabajar en una zafra. A lo largo del relato surge la desconfianza en la voz narrativa, ya que Pedro Marca se identifica como campesino y afirma que el motivo supremo para dejar la patria es el hambre. En los párrafos siguientes se confirma la sospecha cuando Pedro Marca autoriza a Sagitario transmitir su sentir de la forma que él quiera. Entonces, resulta que la columna publicada es una interpretación de la angustia del firmante donde se adiciona una de las grandes paradojas de la época: mientras miles de judíos han migrado a Bolivia entre los años 30 y 50 con apoyo tanto del gobierno como de uno de los tres barones del estaño, Hochschild, miles de bolivianos han migrado a Argentina y otros países fronterizos a causa de la pobreza extrema y ausencia de apoyo estatal en Bolivia. Una vez más, Sagitario encubre y desata esta denuncia expresándola, en este caso, desde la voz de un migrante.

Harapo dialoga con Sagitario. El 16 de junio de 1951, Harapo publica la columna “Maldita lágrima del estaño” donde se pregunta “¿Qué ha hecho el estaño por nosotros?” (ibíd.: 4). Para enfatizar la trascendencia del daño provocado, él crea sentires metaforizados en el dolor: semillas rotas, surcos cerrados, pupilas ensangrentadas, Altiplano huesoso, golpes intermitentes con látigos, supresión del derecho de gozar la muerte, hijos de hijos mordidos y devorados por la “dentadura fabulosa” (ibíd.: 4), ahorcados de poncho y ojotas, etc. Un abismo de dolor que penetra el cuerpo del minero boliviano y repercute asfixiando a todo el país. La insistencia por transmitir este daño se presenta a lo largo de las columnas, pero también prevalece un inquietante reclamo por la fluctuación en el precio del estaño. El mencionado reclamo pasa poco más desapercibido frente a la carga metafórica que ataca la usurpación de la riqueza por parte de los magnates mineros, quienes no invirtieron dinero ni desarrollaron la industria en el país, tal como señala la columna “Crema, leche desnatada, estaño” del 26 de julio de 1951.

Sin embargo, en la columna titulada “El país pequeñito y leal” publicada el 9 de octubre de 1951, el inquietante reclamo se hace evidente cuando Sagitario ironiza la súplica de las autoridades bolivianas a la Reconstruction Finance Corporation⁶ al solicitar un precio de venta más alto para el estaño,

6 La Reconstruction Finance Corporation (RFC) era una corporación del gobierno de los

encubriendo por supuesto al causante de la baja del precio. En el libro *Un siglo de intervención de EE. UU. en Bolivia (1950-1964)*, Rodríguez (2016) recopila la larga lista de reuniones que la cancillería boliviana mantuvo con el embajador de EE. UU. a fin de negociar el alza del precio del estaño sin éxito alguno. Concluye que EE. UU. fue el principal comprador de estaño boliviano y, ya que contaba con stocks acumulados de más de 100 mil toneladas de estaño desde la Segunda Guerra Mundial, tuvo la ventaja de jugar con los precios del mercado.

De cara a ese panorama y con la frustración de que el gobierno no cuente con alguna estrategia tangible para presionar la subida del precio del estaño, Sagitario, bajo el uso del fenómeno irónico, sugiere en la columna mencionada que resta acudir a los sentimientos de la R.C.F. Exhortarles que somos un país pobre y pequeño, “de una lealtad a prueba de vergüenzas. Un pequeñito que viste calzoncillos cortos y que constantemente está presentando la mejilla derecha luego de que le han asestado una bofetada en la izquierda” (ibíd.: 4). El énfasis a la desavenencia alcanza tal grado que Sagitario alude también a que los tres millones de habitantes bolivianos deberían ponerse a llorar, declararse la “Semana de la Lágrima” (ídem) para que la R.C.F. se apiade o que las otras potencias mundiales le tengan piedad. Con las manos atadas y al borde de la resignación, Sagitario lanza la siguiente frase: “¿Por qué no ensayamos?... Haríamos de cuenta que algo muy grande se ha muerto, la Reconstruction Finance, por ejemplo o los grandes productores del estaño” (ídem). En la columna se incluye tanto al interpretador (los bolivianos afectados por las decisiones económicas perjudiciales) como a la víctima de la ironía que toma decisiones perjudiciales (el gobierno); pero además, el ironizador, al emitir un juicio negativo, asigna al interpretador una posición también de víctima de la ironía, lo que otorga una doble razón al boliviano para decodificar su situación de interpretador y de víctima.

La fuerza en el tono sarcástico del ironizador, al proponer ensayar las lágrimas, da cuenta de una derrota: en el estaño, el boliviano ya es más víctima de la ironía que interpretador. El estaño siempre ha sido considerado ajeno a los bolivianos, lo dice Harapo en la columna “Nuestro petróleo y ese estaño” publicada el 19 de enero de 1952. Entre otras atribuciones, la Guerra del Chaco significó la defensa por el petróleo, y eso le asignó un sentido de pertenencia, a diferencia del estaño. Según Harapo:

Desde nuestra adolescencia, en la escuela y en el colegio, supimos ya que el estaño era la causa de nuestros males... cerros ennegrecidos, viviendas malsanas

Estados Unidos entre 1932 y 1957 que proporcionó apoyo financiero a los gobiernos estatales y locales e hizo préstamos a los bancos, los ferrocarriles, la hipoteca, asociaciones y otros negocios.

con techo de paja, días con latas de sardina y overoles viejos, las palliris lavándose eternamente las manos en la arena y el agua; el estaño se nos aparecía como un enorme sepulturero. (Ibíd.: 4)

Sagitario teje el entrevero del salto entre la dependencia de un recurso sentido como ajeno a la dependencia de un recurso sentido como propio. Estoy segura de que la carga irónica vertida a la explotación del estaño estará presente en columnas publicadas en años posteriores y referidas a la explotación del petróleo, bajo un sentir de decepción quizá más profundo.

Reflexiones finales

En la lectura realizada a la columna “Panorama Móvil” de Mario Guzmán Aspiazu se evidenció la efectiva convivencia entre el discurso social y la estética, configurada en una columna periodística. El uso de la ironía como instrumento evaluativo, la inclusión de otros recursos retóricos y el diálogo de voces, aportaron un carácter lúdico a la columna y, a la vez, cumplieron una función de encubrimiento para que con su crítica punzante el ironizador Mario Guzmán fustigue a los barones del estaño y desenmascare a los gobiernos opresores, reduciendo el riesgo de exponerse frente a la víctima de la ironía (el poder y la autoridad). Asimismo, al igual que otros escritores contemporáneos a Mario Guzmán, quienes están siendo analizados actualmente, su periodismo evidencia un trabajo con el lenguaje, aboca a la economía en las palabras, construye una estructura seductora, escribe opiniones disidentes a la línea ideológica del periódico, del oficial del diario, del público mismo pero con un constante compromiso social. Como muestra de lo mencionado, en la columna “Panorama Móvil”, de fecha 15 de mayo de 1951 titulada “La profesión de la serenidad”, Sagitario reflexiona sobre el quehacer periodístico

El periodista debería “adolecer” de una serenidad sin vacilaciones. Examinar los hechos como los grandes detectives de la Scotland Yard que sonríen y sonríen y en lugar de revisar el cadáver se ponen a escuchar música o a conversar con el agente de policía sobre el mal tiempo londinense. (Ibíd.: 4)

Después de una recopilación y edición de “Panorama Móvil” en el periodo 1951-1952, queda el entusiasmo de socializar su trabajo para quien disfrute de un buen café acompañado de un itinerario crítico de lo que acontecía social, política, literaria y culturalmente en el país, por lo menos con mayores luces de imparcialidad y goce estético.

Bibliografía

- Barcelli, Agustín (1957). *Medio siglo de luchas sindicales revolucionarias en Bolivia*. La Paz: Editorial del Estado
- Bascopé, René (1979). “Panorama Móvil de Mario Guzmán Aspiazu: la historia es un itinerario”. *Última Hora* (edición Bodas de Oro). La Paz.
- Churata, Gamaliel (4 de junio de 1949). “Una generación poética”, en Cuadernos Literarios. *Última Hora*. Año I, n.º 19: 1.
- Guzmán, Mario (15 de mayo de 1951) “La profesión de la serenidad”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (19 de mayo de 1951). “Harapo”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (21 de mayo de 1951). “En frío”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (22 de mayo de 1951). “Éxodo”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (16 de junio de 1951). “Maldita lágrima del estaño”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (07 de julio de 1951). “Harapo y Vericueta”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (26 de julio de 1951). “Crema, leche desnatada, estaño”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (09 de octubre de 1951) “Un país pequeñito y leal”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (19 de enero de 1952) “Nuestro petróleo y ese estaño”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- (13 de noviembre de 1952) “Mossadegh y Chaplin”. *Panorama Móvil*. *Última Hora*: 5.
- Hutcheon, Linda (1981). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática”. *Poetiqué* n.º 46, París.
- (1984). *Irony’s edge. The theory and politics of irony*. Londres: Routledge.
- Irusta, Gerardo (1988). *Periodismo y revolución nacional*. La Paz: Juventud.
- Montenegro, Carlos (1990 [1944]). *Nacionalismo y coloniaje*. La Paz: Juventud.
- Kaufer, David (1983). “Irony, interpretive form, and the theory of meaning”. *Poetics today*, 451-464.
- Rama, Ángel (1984). “La ciudad letrada”, en *La ciudad letrada*. Hanover: Ed. del Norte.
- Rodríguez, Suseth (et al.) (2016). *Un siglo de intervención de EE. UU. en Bolivia (1950-1964)*, Vol. IV. La Paz: Ministerio de la Presidencia.

Torrice, Gustavo (et al.) (2004). *La imprenta y el periodismo en Bolivia*. La Paz: Fondo Editorial de los Diputados.

Unzueta, Fernando (2000). “Periódicos y formación nacional: Bolivia en sus primeros años”, *Latin American Research Review*, 35.2: 35-72.

Warner, Christopher (2013). “Situational irony. The opposite of what you think?”. https://www.ted.com/talks/christopher_warner_situational_irony_the_opposite_of_what_you_think?language=es Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2020

***Revolutionibus* o las revueltas en la obra de Margot Silva Sanginés**

Revolutionibus or revolts in the writing of Margot Silva Sanginés

Tamara Videá Aramayo¹
Universidad Mayor de San Andrés
E-mail: t.videa@hotmail.com

Resumen

Margot Silva Sanginés (1923-1972) fue una escritora y activista social de Bolivia en el siglo XX; no obstante, su obra hasta el momento es inédita. La presente investigación forma parte de la recopilación y edición de sus textos, y reflexiona sobre uno de sus últimos ensayos: “La civilización del Occidente, el Tercer Mundo y la juventud”, escrito que propone una revolución espiritual mediante la confrontación entre dos bandos: Tercer Mundo y movimientos juveniles contra la Gran Máquina (núcleo tecnócrata). Para esto se dialoga con Walter Benjamin y su construcción sobre el concepto de historia, respecto a las *generaciones de vencidos*.

Palabras clave: Margot Silva Sanginés, Bolivia, ensayo, revuelta, generación.

Abstract

Margot Silva Sanginés (1923-1972) was a Bolivian writer and social activist from in the 20th century, however, her work has gone unpublished. This present investigation is part

1 Desde el 2013 hasta el 2017, Tamara Videá formó parte del grupo de investigación “La crítica y el poeta”, en el cual publicó en libros de ensayos de crítica reflexiva sobre poetas bolivianos. Cursó la Maestría de Literatura Boliviana y Latinoamericana de la Universidad Mayor de San Andrés. Este trabajo es la continuación de la investigación de su tesis de licenciatura en la Carrera de Literatura, iniciada en el 2014, sobre la recopilación y edición crítica de la autora Margot Silva Sanginés.

of the compilation and editing of her texts, and reflects on one of her latest essays: “Western civilization, the Third World and youth”. A piece that proposes a spiritual revolution through the confrontation between two sides: Third World and Youth movements against the Great Machine (technocratic nucleus). For this, we will study the dialogues of Walter Benjamin and his construction are on the concept of history, regarding the defeated generations.

Keywords: Margot Silva Sanginés, Bolivia, essay, revolt, generation.

Fecha de recepción: 15 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2020

“La literatura no solo contribuye —a la formación de uno mismo, sino esencialmente— al camino hacia el otro”

Antoine Compagnon

“El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate”

Walter Benjamin

Benjamin responde a Nietzsche en la tesis XII² respecto a la imagen contextual del burgués intelectual que posee conocimientos para simplemente encerrarse, simbólicamente, en su delimitada y paradisiaca biblioteca (¿un Jardín del Edén?). Le responde evocando a ese mismo intelectual, pero como el “sujeto del conocimiento histórico” (Benjamin, 2008: 48): individuo letrado que por rebelarse (o *combatir*) contra los poderes que también lo gobiernan, llega a ser sometido como aquellos oprimidos a quienes empáticamente pretende comprender (e incluso defender). Además, dialoga con Marx —pensador de gran influencia en la obra de Margot Silva Sanginés—, en *Sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, respecto a la conceptualización de esta clase social: “En Marx aparece como la última clase esclavizada, como la clase vengadora que lleva a su fin la obra de la liberación en nombre de tantas generaciones de vencidos” (ibíd.: 49). Entiéndase, desde la perspectiva benjaminiana influenciada por la de Marx, que las *generaciones de vencidos* podrían ser entendidas como los rebeldes que lucharon contra las injusticias de las clases dominantes. Son las *generaciones* de un determinado presente

2 Epígrafe de Nietzsche: “Necesitamos de la historia, pero de otra manera de como la necesita el ocioso exquisito en los jardines del saber” (Benjamin, 2008: 48).

que terminó convirtiéndose en pasado; cabe resaltar que aquí entraría lo *mesiánico* del pensamiento benjaminiano: “el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (ibíd.: 54-55). O también la llamada *débil fuerza mesiánica* benjaminiana, idea que más adelante será puesta en diálogo.

¿Por qué hablar de las llamadas *generaciones de vencidos*? O, mejor dicho: ¿Por qué empezar a comprender una obra escritural *cuasi* desconocida, la de Margot Silva Sanginés, a partir de esta idea benjaminiana? Recuperar la poca obra publicada y mayormente inédita de la desconocida autora paceña es acercarse a una de las *generaciones de vencidos* del siglo XX en Bolivia. Silva Sanginés fue una intelectual que formó parte de movimientos pioneros feministas en Bolivia y del círculo de intelectuales con tendencias políticas, desde el socialismo hasta llegar al comunismo. Una perspectiva escritural que nos muestra aquella insistencia contestataria en búsqueda de igualdades y justicia en las transformaciones del anterior siglo. Por ello es importante sostener que la función del investigador es, también, escuchar a las *generaciones de vencidos*, o mejor dicho de nuestros muertos. Aquellas voces que se levantaron en letra y acción para reclamar lo que socialmente dolía en el entendimiento humano.

La investigación, en este caso la recopilación de una obra prácticamente inédita, es también un gesto de rebeldía (incluso una profanación): practicar la exhumación. Simbólicamente es excavar el lugar(es) de un enterrado cuerpo escritural como si se tratara, antropológicamente, de fósiles que todavía guardan información del pasado. Y todo pasado bien reflexionado impulsa a un presente proyectado en la multiplicidad de posibilidades para entablar la equidad e igualdad social. En pocas palabras, el pasado está en el presente y debemos estudiarlo.

Pero es conveniente afirmar rotundamente que el pasado posee derecho (el *Anspruch* en Benjamin) sobre nuestro presente, exigiéndonos *conciencia histórica*. Retóricamente nos preguntamos: ¿no es posible que la *conciencia histórica* pueda convertirse en nuestra opresión si no asumimos la responsabilidad con las *generaciones* pasadas, para encargarnos de las posibilidades del presente? Principalmente, esto desemboca en una interrogante aún más profunda: ¿Qué podría conllevar una revolución? Para abordar tales problemáticas se explicará el ensayo “La civilización del Occidente, el Tercer Mundo y la juventud”, de Silva Sanginés. Este propone una revolución para cambiar los centros de poder que direccionan a la humanidad. Dicha exigencia se presenta como una demanda espiritual humana a partir del impulso revolucionario de la juventud de Francia y Estados Unidos, pero, principalmente, la del Tercer Mundo, o de “las razas oscuras”, como lo nombra la autora.

Si bien el ensayo no tiene fecha exacta de escritura y es inédito, se deduce que fue escrito durante o posterior a 1968 (mención de la revolución

juvenil francesa de Mayo del 68). Igualmente, muestra vestigios de un tipo de pensamiento post Revolución del 52, esta es parte de la sucesión de revoluciones dadas en toda América, empezando por la estadounidense, mexicana, cubana y nicaragüense. Es importante mencionar que la Revolución del 52 contribuye con el clamor de un espíritu social, consecuencia de la guerra del Chaco, a la que se podría llamar como “necesidad de comunión”. Se requiere una conciencia “boliviana” que implique la unión de los varios tipos de personas de distintas culturas: la que podríamos denominar gran comunidad de comunidades llamada Bolivia.

Revolutionibus: la revuelta contestaria

“Le encantan la guerra y las revoluciones, porque ama mucho el dinero. ¿Queréis ver cómo prepara terribles cosas? Pues, oídle niños, oídle bien, para que cuando seáis soldaditos no os dejéis engañar con nadie...”

“Los soldaditos de plomo”,
Margot Silva Sanginés

Reflexionar sobre “revolución” inmediatamente nos transporta, poéticamente, hasta su origen lingüístico con Nicolás Copérnico. Este renacentista nunca vio el cosmos, pero lo visualizó. Lo midió a través de la misma limitación numérica tomada como una verdad. Contribuyó, como muchos otros grandes pensadores a la *revuelta*, un (re)nacer de un tipo de conciencia humana. Él representa la revolución de postulados matemáticos que inherentemente impactó en la sociedad europea que renacía en sus ideas e ideales. Un ser humano que se comprendía por medio de una nueva propuesta de visión de mundo frente al cosmos. Se expandía su manera de entenderse, como bien menciona Saúl Rengifo Vela: “En el plano físico el mundo se ensanchaba”. Era un proceso de ruptura con la tiranía de lo dogmático sensorial”, evocando a Miró Quesada (1988: 67-68). La extrema delimitación de lo percibido por lo sentidos es parte fundamental de la tradición espiritual de lo anti-corporal. He ahí el posible origen de la palabra y de la idea de “revolución” que, además, puede ser entendido del latín *revolutionibus* (por el mismo título de la obra copérmica: *Revolutionibus Orbium Coelestium*), ya que devela su lado poético: no se trata de una revolución, sino de múltiples, por el mismo hecho del plural al que se refiere. Si bien se insistió en instaurar un nuevo centro con el heliocentrismo frente al geocentrismo, lo que resaltó fue el inicio de nuevas concepciones del mundo humano.

En este caso, es interesante asociar el trasfondo metafórico del Sol, como la iluminación frente a la “oscuridad” de las ideas. Esto también puede representar un tipo de progreso humano, con lo cual se podría interpretar analíticamente y de manera analógica-metafórica que la autora boliviana Margot Silva Sanginés manifiesta el clamor de “posicionar nuevamente” a la Tierra como el centro. La Tierra como el punto de origen, espiritualidad que, según la escritora, las culturas nativas aún conservan. La problemática que contemporáneamente nos podría hacer repensar Silva Sanginés es si realmente debería persistir el juego de centros o más bien, desechar todos para no poseer ningún foco elemental, o primordial, sino solo el de la naturaleza del ser humano en su todo conjunto; más allá de la ideología que naturaliza la superioridad del más fuerte en la acción social, cultural, política y económica.

Frida Josefina Margarita Silva Sanginés (1924-1972) es el auténtico nombre de Margot Silva Sanginés, nombre escritural. La autora, hasta el momento, sigue desconocida en el plano de la intelectualidad boliviana actual, pues solo publicaba en periódicos y su impacto fue más de activismo social: se involucró en los movimientos feministas bolivianos y en las *revueltas* del ponderado socialismo de la época. No obstante, gran parte de su obra se mantiene inédita y en proceso de edición, parte de un trabajo investigativo realizado por mi persona y que incluye varios poemas, ensayos, obras de teatro para títeres, traducciones y algunos artículos de periódico.

Como poeta fue incluida en las antologías de poesía de importantes y representativos autores latinoamericanos como Yolanda Bedregal, Oscar Cerruto, Etelvina Villanueva y Saavedra, Luis Felipe Vilela y Julio de la Vega. A lo largo de su biografía, Margot Silva Sanginés juega el papel de *letrada*, pero a la vez de *soldado*³ en continua tensión con su ser sujeto-escritora y sujeto-activista. El deseo de cambio en la sociedad boliviana en crisis fue el impulsador de su escritura tanto en la lírica como la prosa.

Clave resalta que su poesía ahondó en la fragmentación del sujeto individual en conflicto por la tradición espiritual de lo anti-corporal:

Ahora sí me voy, por fin.
Voy a quitarme el cuerpo que
me ajusta.

3 Dialogando con el concepto de *soldado* de Raffaele Puddu, en *El Soldado Gentilbombre* (1984). En el V capítulo, aparecen dos figuras importantes en la organización de la sociedad del reino católico de Castilla: soldados y letrados. Estos dos son figuras destacables, según Puddu, en la organización del Estado moderno, dependiendo la una de la otra. Esto se trataba de la cruz-oficio-sacrificio que, en su continuo movimiento, o existencia de sí misma, impulsaba al orden y al bien común, bajo el designio del Rey. El movimiento existencial reconoció a la Cruz como símbolo de la unión con el Creador, pero, a su vez, solo como la parte material, o la carne mortal. Esta dualidad chocaba en su división, pero impulsaba a un orden, o estabilidad, común.

Fuera de ti, de sentirte,
de sufrirte y soportarte,
inefable Margot. (En Videa, 2017: 62)

El yo poético predominante en la poesía de Silva Sanginés, con lenguaje llano, de tono y ritmo confesional, continuamente hace referencia al distanciamiento que sufre-siente entre cuerpo y alma (o lo inmaterial). Hay incomodidad, no hay sincronía: “Desesperada. Estoy desesperada, alma mía. /Tu cuerpo sin cimbras está siempre lejano” (ibíd.: 162). Esta problemática revela una crisis en el individuo, la fragmentación también como consecuencia de un contexto caótico por los cambios socio-político-culturales y las *revueltas* que exigían aperturas equitativas. Contemporáneamente, y con la contribución de la fenomenología, se está planteando una “filosofía del cuerpo”, para otorgarnos la prosaica y no idealista realidad del cuerpo que, en gran medida, el cristianismo moderno condenó. La corporalidad humana puede ayudarnos a comprender ciertos espacios de poderes dominantes. Y, justamente, como una respuesta —analógicamente: una *revuelta* copernicana del (re)nacimiento contra lo opresivo de lo dogmático sensorial— a las secuelas, aún persistentes, del pensamiento medieval y moderno que forjaron la concepción del cuerpo en la visión religioso-cristiana, la misma que designa a lo corpóreo como inferior.

Problemática que toma un oscuro matiz cuando el sujeto introspectivo (¿existencial?) del siglo XX está sometido ante sus responsabilidades sociales en un contexto contradictorio, arbitrario y bélico, pero a su vez, cuestiona su rol pues lo considera también parte del problema (¿la culpa y/o pecado desde el nacimiento? ¿el burgués que se niega como burgués?). Quizá esto tenga una posible explicación a partir de la excesiva espiritualidad del alma que el individuo puede experimentar para llegar a desembocar en la desvalorización de su ser-cuerpo. Así, la voz poética silvaniana se devela como una apertura expuesta a lo externo que llegó a altos niveles de empatía, dado es el caso en el poema “No es mío este dolor” (1950):

Ventanas adentro, venas adentro,
me late el dolor ajeno incorporado a mi cuerpo.
No tengo medida para mí, ni vida propia.
Me late tu vida en las venas, hermano.
Me late tu hambre, me laten las muertes,
y el harapo, y la angustia, y la guerra,
el trigo que no hay, y la luz que no hay,
y la leche mentida para la boca vacía.
[...]
me crece la vida ajena que ya en mí no cabe,
ni en mis palabras,
ni en mi grito débil,
ni en mi dolor tremendo. (En Videa, 2017: 127)

La existencia y los ideales de la escritora Margot Silva Sanginés se caracterizaron por la firme intención de enfrentarse a lo instituido; fue miembro de movimientos feministas (Ateneo Femenino y Federación de Sociedades Culturales Femeninas), de partidos revolucionarios como el Partido Comunista Boliviano (PCB)⁴; además, parece que estuvo, en menor medida, involucrada con la guerrilla del Che.⁵ A su vez, según su biografía, fue una nómada, siempre en continuo movimiento por distintas poblaciones rurales de Bolivia; se sabe que en estos viajes cumplió el rol de profesora (véase anexo I). Iba contracorriente, siempre en movimiento. Una escritora que lleva consigo parte de los espíritus de su tiempo: la revolución contra lo establecido en lo social, político y cultural. Pero, finalmente, la autora termina suicidándose en 1972, muerte que podría ser interpretada como la ruptura definitiva de su silencio escritural; entendiéndose como “su silencio” a la escasez de publicaciones y, además, por tratarse de una obra en su gran mayoría inédita. Sin embargo, también podríamos considerar que no se trata de una ruptura, sino del ensimismamiento que se materializó en varios textos no publicados que tuvieron influencia de otros intelectuales, también de tintes revolucionarios, con los que tuvo relación.⁶

Demanda colectiva: cambio de espiritualidad

“él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, **despertar a los muertos** y recomponer lo destruido. [...] Este huracán es lo que nosotros llamamos **progreso**.”

Sobre el *Angelus Novus*, Walter Benjamin

- 4 Según Guido Vallentsits Estenssoro: “El Partido Comunista Boliviano nació más o menos el año de 1948 de una disidencia del influyente y bien estructurado Partido de la Izquierda Revolucionaria (PIR). Fruto de un pequeño grupo de jóvenes, sobresaliendo doce militantes, figurando entre ellos Sergio Almaraz Paz, Joselin Pereira [sic], Ricardo Bonel, Víctor Hugo Libera, el soldado Suárez, Carlos Frank y una mujer, Margot Silva Sanginés Uriarte, conocidos, por eso mismo, como los Doce Apóstoles” (1997: 93-94).
- 5 En la investigación se encontró un presunto diario de guerrilla en Ñancahuazú, parte del Archivo Familiar (manuscritos y/o mecanografiados inéditos). No obstante, todavía no se comprobó la autenticidad de este. Asimismo, no se puede afirmar en su totalidad que se trate de un “diario”, pues, en general, el escrito no detalla anécdotas sino que presenta breves anotaciones: fechas, municiones, circunstancias, y muertes. Además, solo se mencionan seudónimos involucrados en la guerrilla del Che, como El Chino, Loro, Benjamín, Inti, Moro, entre otros.
- 6 Autores contemporáneos cercanos a ella: influenciados e influencias como Luis Luksic, Sergio Almaraz, Antonio Ávila Jiménez, Antonio Paredes Candia, María Virginia Estenssoro, entre otros.

A partir de dos figuras metafóricamente bíblicas, David y Goliat, Silva Sanginés propone un movimiento masivo hacia un cambio, un enfrentamiento con tintes revolucionarios y, se recalca, no de *una* revolución sino de *múltiples*. El “pequeño” David resulta ser la representación de una gran masa que la autora dividió en dos: Tercer Mundo y la juventud de los años 60 y 70.

Primeramente, el Tercer Mundo, al que llama en el texto Indoamérica⁷; más específicamente: “el oscuro hombre de Asia, África y América, el indígena [que] se ha erguido sobre sus pies y ha tomado conciencia de su ser como hombre” (en Videá, 2020: 69). Esto se presenta como una especie de renacimiento de las épocas copernicanas en lo que ella engloba como la periferia. Es interesante que Silva Sanginés, con el tono irónico latente en sus escritos, muestra la imagen del hombre, cual cuadrúpedo... cual mono (a la manera quizá darwinista) que deja el estigma de “mono”, llevado al extremo con lo “salvaje”, para ser una apertura de sí mismo como humano. “Monos perfectamente adiestrados darían igual resultado que un obrero. A ciertos niveles el cerebro no hace falta y si existe no importa que se atrofie” (ibíd.: 66), afirma, de la misma manera irónica, respecto a las teorías Frederick Winslow Taylor (1856-1915), el economista estadounidense quien escribió *Principios de la administración científica*, pionero en la organización científica del trabajo, cuya influencia todavía repercute en la industria moderna. Dicha obra propone, desde la perspectiva positivista, el descreimiento de la “iniciativa” de la “naturaleza humana”. La idea de lo “humano” está ligada a la noción de la *holgazanería natural*, por lo que en la comodidad suele ser un inhábil, pero posibilitado a la mejora por el cambio de las condiciones del ambiente. No obstante, desde una visión con tintes socialistas (e incluso feministas), Silva Sanginés critica dicha posición, como si se tratara de una figura paternal sobre la conciencia de las personas en su función laboral.

El socialismo es la ideología transversal en la obra silvaniana; sin embargo, en “La civilización del Occidente, el Tercer Mundo y la juventud”, es cuestionada: “fueron europeos quienes formaron este sistema estadounidense que es la continuación y culminación de la civilización Occidental. Los cambios de sistema: esclavismo, feudalismo, capitalismo y socialismo, se han producido siempre dentro de la civilización de Occidente. No fueron los nativos norteamericanos, destruidos por esa civilización y asimilados los sobrevivientes a ella, quienes hicieron los EE. UU.” (ibíd.: 75). Cabe aclarar que este ensayo parece tratarse de uno de sus últimos escritos antes de su

7 La denominación de Indoamérica como tal no existe oficialmente en el registro del vocabulario del castellano establecido por la lengua española; se presume que dicha palabra nace en el siglo XX en los círculos de la intelectualidad de Latinoamérica, en la cual resaltan nombres como Víctor Raúl Haya de la Torre, Miguel Ángel Asturias, Gamaliel Churata, entre otros.

suicidio. Por ende, Margot Silva Sanginés se revela ya descreída respecto a las propuestas ideológicas de Europa que, desembocaron en Estados Unidos, tema que será más adelante desarrollado; pues todo lo engloba en el bando de Occidente, al cual lo considera parte fundamental de la decadencia de la humanidad.

No obstante, sostiene: “También aliado del Tercer Mundo es el socialismo porque le ayuda a golpear y a destruir ese sistema enemigo, pero al mismo tiempo esos países, con excepción de China, Corea y Vietnam del Sur, pertenecen también a la civilización occidental, y por ello forman parte del mundo que rechaza la juventud de hoy. (Los países asiáticos han sido penetrados por esta poderosa civilización occidental: el socialismo)” (ibíd.: 80). Critica al socialismo extremo, el mismo que niega la voz a su juventud. Silva Sanginés se refiere a las revoluciones juveniles como movimientos sin objetivos inmediatos y claros, como la del Tercer Mundo. Fue una crítica dura que le imposibilitó, de alguna manera, ver la nueva instauración de valores que proponían la juventud en una etapa inicial y que, posteriormente, tendrían impacto de tendencia liberal y pacifista; sin embargo, con fuerte carga idealista.

De esta noción sobre los jóvenes resalta la voz latente, cual grito, que llega ser el segundo rostro del empequeñecido y metafórico David, el cual no solo tiene el semblante del Tercer Mundo sino el de las *revueltas* juveniles de la sociedad francesa (respecto a Mayo del 68, en París⁸) y estadounidense. Generación de jóvenes, en su gran mayoría influenciada por ideales *hippies*, hijas e hijos de la conocida burguesía y de obreros letrados, los cuales pudieron acceder a la educación. Estos empezaron a cuestionar las múltiples arbitrariedades por parte de una jerarquía social que, cual figura paterna autoritaria, ejercía poder de dominación sobre la economía y política; además, claro, del control moral en la sociedad y cultura. Una moral decadente y descompuesta en sí misma por contradictorias falacias que tomaban como horizonte un régimen de orden social: estallidos bélicos y sometimientos a otras personas.

8 Durante la presidencia de Charles de Gaulle (1965-1969) se originó una fuerte movida de jóvenes, en su mayoría estudiantes universitarios, con influencia del movimiento *hippie*. Dicha *revuelta* exigía más libertades respecto a una moral decadente. Las mismas fueron consideradas utopías: fue una resistencia pacífica por la búsqueda de una sociedad equitativa y justa. Y precisamente, uno de sus horizontes fue la crítica al sometimiento de los poderes franceses en la colonia en Argelia. El camino pacifista, considerado simplemente utópico, que transitaron estas manifestaciones, fue de alguna manera banalizado por pensadores como Alexander Kojève. No obstante, es interesante reflexionar que “los procesos revolucionarios no es la polvareda ni los ríos de sangre, sino el entusiasmo que se propaga a través de las fronteras de la misma manera que una moda: sus ideales, por lo general utópicos, circulan hasta convertirse en una realidad” (Betancourt y Correal, 2010: 9).

La juventud se levantó, reclamó y profesó el amor idealista, tal es el caso de Francia por su colonia en Argelia, que desembocó en *revueltas* teñidas de sangre por parte de los argelinos que proclamaban su liberación. Asimismo, la estadounidense por las atrocidades bélicas de Vietnam y el fuerte racismo divisorio vivido por los afroamericanos. Todo esto, entre muchas otras muestras del humano contra humano, evidenciaron en dicha *generación* el supuesto paradigma católico-cristiano que se manipulaba socioculturalmente, en el que, entre muchos otros postulados, se resaltaba el amor al prójimo: el amor entre/para todos. *Revueltas* que se vieron influenciadas por el emergente existencialismo francés propuesto por Sartre y Camus, aunque este fue criticado por la autora, reforzando su descreimiento por los objetivos claros de dicha masa juvenil; no obstante, esto se explicará más adelante.

Finalmente, reflexionar sobre el alcance del ideal de amor y no guerra podría ser factible, pero si lo racionalizamos con ciertos delimitantes de acuerdos comunes entre colectivos y la responsabilidad individual de introspección. Además, comprender esto desde/con la perspectiva benjaminiana es ampliar el horizonte: “En cada época [o *generación*]⁹ es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla” (Benjamin, 2008: 40), en la tesis VI. Dicho *conformismo* al que hace referencia Walter Benjamin es el de la “social-democracia” (en la tesis XI), la misma que desemboca en el desarrollo de lo técnico en los individuos: la *sociedad tecnócrata*, aspecto que en Silva Sanginés también critica severamente. Esto abre la puerta para reflexionar sobre un postulado benjaminiano bastante particular, expuesto en la tesis II: *débil fuerza mesiánica*. Este es el poder de redimir (“movimiento hacia atrás” y del lat. *demēre*, “quitar”) por medio de nuestra recordación del pasado. Poder otorgado a cada uno de nosotros para hacernos cargo, de alguna manera, de las exigencias de las *generaciones de vencidos*. Ahora: así auténticamente cuestionar la organización tecnócrata aún muy vigente.

Contemporáneamente, la lucha por la libertad individual respecto a lo moral parece que ya se introdujo en un discurso de dominación dogmática en su descompuesta y supuesta nueva moralidad (¿postmoderna?), que solo parece teñirse aún más del tinte rojo de las guerras, manipulaciones y conquistas socioculturales: retroalimenta la táctica política y refuerza la arrasadora economía. He ahí que, ahora, la crítica de Silva Sanginés parece tomar mayor fuerza, pues la historia reveló los extremos de drogadicción y el falso libre amor *cuasi* egocentrista impartido por el *hippismo*, que se quedó estático ante las trifulcas y las reales falencias en el plano de lo tangible.

9 Los corchetes son míos como propuesta conceptual, dialogando con la idea introductoria de generaciones de vencidos.

Por otro lado, en su ensayo, la autora boliviana cuestiona los postulados cristianos como religión institucional ligada al poder político-económico: “Dentro de ello está también el cristianismo. Su hermoso y utópico mensaje está y estuvo siempre fuera de foco y nos dio dos siglos de represión del espíritu. Distorsionó las relaciones hombre-naturaleza para crear otras. Sirvió de freno y de foco de discriminación entre los seres humanos” (en Videá, 2020: 77). Aunque en el mismo texto reconoce la validez de aquellos que pretenden volver al cristianismo primitivo: el escondido antes de su manipulación romana. Al mostrarse descreída con el cristianismo religioso es donde se explora la noción de un cambio de espiritualidad para pasar a otra. Una a la que no se le escucha por estar en la periferia, una que, simbólicamente en su unidad, es muchas espiritualidades: las nativas.

Es así como la representación de gigante Goliat es, según la escritora, la hegemonía de la civilización, que ella denomina “euro-rusa-norteamericana”, o mejor denominada: la Gran Máquina (núcleo tecnócrata). Importante extender el diálogo: Walter Benjamin, entre 1939 y 1940, al reflexionar sobre el nazismo imperante de su tiempo y espacio, en *Sobre el concepto de historia* (*Über den Begriff der Geschichte*), piensa sobre la creencia del cristo-obrero-alemán: “progreso técnico, constituye de por sí una acción política” (Benjamin, 2008: 46), principio que potencializa la cultura y la riqueza (respecto a Marx en *El programa de Gotha*, de 1875). No obstante, para Benjamin esto simplemente genera parámetros de progreso *in crescendo* al poder en dominio destructor:

Muestra ya los rasgos tecnocráticos con los que nos toparemos más tarde en el fascismo. Entre ellos se encuentra un concepto de naturaleza que se aleja con aciagos presagios del que tenían las utopías socialistas anteriores a la revolución de 1848. El trabajo, tal como se lo entiende de ahí en adelante, se resuelve en la explotación de la naturaleza, explotación a la que se le contrapone con ingenua satisfacción la explotación del proletariado. (Ibíd.: 47)

Resaltar la ponderosa palabra “fascismo” involucra –más allá del predefinido tiempo-espacio en el que alza la voz el pensador judío– caer en cuenta que las ambiciones tecnócratas todavía participan en la contribución, con mucha más potencia, de la (auto) destrucción progresiva de lo que las sociedades representan en su ser-existiendo: vida.¹⁰ Esta *naturaleza* a la que se hace referencia podría interpretarse desde dos aspectos: 1) el ser humano

10 Es importante extender el diálogo para una severa reflexión sobre la oscura manipulación sobre cristianismo y las masas, para el progreso económico y político de poderes dominantes. He ahí que vemos y podemos analizar cómo en las puertas de los campos de concentración Auschwitz I, Dachau, entre otros, se lee la inscripción “Arbeit macht frei”, la misma que se traduce como ‘El trabajo libera’. Eslogan que fue un préstamo de la República de Weimar, y llegó a convertirse en la cara de una matanza masiva.

como animal racional y no así una divinidad perfecta, y 2) el medio ambiental o ecosistema al que pertenece. Por ende, contemporáneamente esto claramente se puede extender a la preocupación del impacto por el deterioro ecológico causado por el posible fascismo implícito e imperante, en este caso en otro tiempo-espacio al que pertenecía Benjamin: la actualidad.

La tecnocracia, entre varias de sus vertientes, apela a la creación de una institución legitimando ramas del saber, principalmente, con bases científicas. Los expertos técnicos que gobiernan un sistema que podríamos interpretar —con fuertes bases racionales y considerados por la autora como posibles extremistas— como los ojos de la Gran Máquina: “la ciega acción de la Gran Máquina que obedece solo a las leyes de su propio avance” (en Videá, 2020: 72), una visión progresista a partir del centro que representa el movimiento de la humanidad, que es rotundamente cuestionado. Así, la escritora Silva Sanginés menciona la problemática del núcleo gobernante, para pedir la posición de otro nuevo centro:

La historia ha invertido términos. En la antigüedad sucedió a la inversa. El núcleo significó la humanización, las fuentes del pensamiento. Grecia aún tiene permanencia, pero en la periferia el hombre no existió como tal.

El núcleo actual ha llegado a los cero grados. La humanidad no puede trabajar en laboratorios de hielo. Los hombres que están dentro han alienado su mente y no existe dirección en el movimiento sino la del movimiento mismo. (Ibíd.: 71)

Metafóricamente, Margot Silva Sanginés presenta a la cultura occidental como un sabio anciano metido en un frío laboratorio¹¹. Anciano que, carcomido por sí mismo, pronto llegará a su fin para dejar paso a “la sangre joven, martirizada, explotada, subyugada” (ídem), cual sacrificio de Cristo sometido por una figura vieja (¿*Kronos* devorando a su hijo?) pues no pretende otorgarle su lugar. Y, a la vez, se muestra la imagen metafóricamente bíblica de David con dos rostros: juventud y Tercer Mundo. Pero en realidad, cabe considerar que la tecnocracia no significa un *algo* totalmente desligado al espíritu de lo humano. No obstante, en el texto de Silva Sanginés, de acuerdo con los crudos acontecimientos vividos en su tiempo-espacio, los movimientos llegaron

11 Poéticamente es necesario establecer la analogía de la personificación otorgada por Margot Silva Sanginés y Walter Benjamin, de un “ente” que manipula la (gran) máquina. En Benjamin, este se muestra como un “enano jorobado que era un maestro en ajedrez” (Benjamin, 2008: 35), y está dentro de una máquina en donde maneja a un autómata, o muñeco, vestido de turco. Muñeco que maneja una especie de tablero de ajedrez, “[u]n sistema de espejos [que] producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes” (ídem). Todo esto, metafóricamente como: ¿un plano mecánico que solo devuelve reflejo tras reflejo del ensimismado *enano jorobado*? Lo que podríamos interpretar como lo puramente técnico-racional.

a percibirse como un ente que se desvinculó del mismo ser para objetivar y objetivarse: “Levantán el grito al cielo espíritus esclarecidos contra esa sociedad de objetos que producen y objetos que consumen” (ibíd.: 77).

Ciertamente, al hablar del centro, esa voz del siglo XX reclama el posicionamiento de la periferia como el nuevo centro. Como ya se mencionó anteriormente, la autora considera como “periferia” a los pueblos originarios de África, Indoamérica y Asia, en cuyos saberes es posible vislumbrar nuevos horizontes, de lo que ella considera casi apocalípticamente como la “la salvación de la humanidad”, ante las catástrofes a las que nos conduce el respectivo centro dominador. Un centro dirigido, cual élite gobernante con el rol de *pater* (¿o *Kronos*?) que toma las decisiones, pero con consecuencias aberrantes durante y post guerras. Este es considerado por la autora como “senil” que arrastra a toda la humanidad a la perdición por ser el único encargado de manejar los movimientos culturales impartidos en el mundo:

Nuestra civilización ha arrancado de un punto luminoso de la historia. Mucho tiempo pensé que una solución era regresar a esos orígenes y partir de nuevo hacia adelante, corrigiendo errores. Pensé que había que rechazar dos mil años de pensamiento y cultura para comenzar de nuevo. Pero no vi entonces que los equívocos, los errores actuales, no eran tales sino solamente se trata del fin de una civilización. (Ibíd.: 80)

El fin de una civilización que de alguna manera enalteció, en el siglo XX, a ciertos personajes que conllevan consigo la profunda marca del desastre caótico ensimismado en un egocentrismo intangible que cosifica al ser humano. Personajes que representan (si no es que son en sí mismos) la manipulación, el desastre y la tortura de las masas. Y cómo no resaltar los nombres emblemáticos de Hitler, Stalin, Mussolini, claro, entre otros muchos más (la mayoría parte de sus séquitos). Por esto mismo se reclama el retorno al origen, una savia intacta. ¿Pero cómo podemos comprender este origen o raíz en el pensamiento de Silva Sanginés? Una posible respuesta es a partir de su concepción de lo que nombra como “sano instinto animal de supervivencia” (ibíd.: 79). Nótese que no se hace referencia a la *sobrevivencia* sino a la *supervivencia*: la primera, ¿acaso no evoca una carga? ¿*Algo sobre* la vivencia? ¿El pesado recorrido de la misma vida? Y no es así como más bien la *supervivencia*, a la que hace referencia la autora, es la posición o *lugar por encima* en las mismas dificultades que conlleva vivir. Firmemente se puede concluir: la vida no pesa, no se la carga, no se trata de *sobrellevarla*, sino de simplemente vivirla por encima, dirigiéndola, direccionándola con libertad personal.

Con lo que, como ya se mencionó anteriormente respecto a los ideales de la juventud de finales de los 60 y 70, Margot Silva Sanginés se muestra crítica con el existencialismo latente en su etapa inicial, su recién inserción en

la comprensión social e intelectual de las humanidades. Se podría decir que esta corriente influyó en los estudiantes universitarios de los movimientos juveniles anteriormente mencionados: “Descubre que el hombre es el ser-para-la-Nada: y se debate, en medio de su angustia, por la falta de finalidades del mundo en que vive y la consiguiente falta de finalidades propias, pues se halla desvinculado” (ibíd.: 70). Así se evoca a Sartre y al encandilamiento de guiones compuestos de Heidegger, dicha noción hace la apertura a uno de los procedimientos más dolorosos del surgimiento de existencialismo, el mismo que causó caos y duras críticas intelectuales: la profunda autorreflexión sin esencialismos, sin metafísicas posibles. Dichas posturas salen del pensamiento sartreano ateo y no así de otros existencialistas como los cristianos o gnósticos. La pérdida de un horizonte de esencia única e individual, ligado a la identidad, rebeló demonios en una época fatídica: un lado oscuro difícil de aceptar. Además, de la asimilación de la angustia causada por la total y absoluta *libertad* de decisión que conlleva inherentemente un impacto y responsabilidad social, ideas expuestas por Jean-Paul Sartre.

Con esto mismo, nos interesa entender, a partir de la indagación: ¿cómo se comprende al existencialismo en pleno desarrollo en países de grandes desigualdades sociales como ocurre en Bolivia y el resto de Indoamérica? Entonces, Silva Sanginés nos devela aquel lado oscuro de la autorreflexión: la deconstrucción de una posición frente a una sociedad en crisis. Una voz más en el pensamiento intelectual latinoamericano que revela dicha oscuridad frente a objetivos claros en el plano de lo social. Voz que incluso podría dialogar con la de otro escritor boliviano, más destacado como político: Marcelo Quiroga Santa Cruz¹². En su única novela denominada como existencialista, *Los deshabitados* (1959)¹³, se nos devela una serie de personajes deambulando en un espacio y tiempo indeterminados, que reflexivos en su propio ser, se pierden en la infinitud de sus ideas. Ensimismados en una interacción superficial entre seres humanos, la obra no tiene historia solo personajes interconectados y a su vez desconectados. No tienen objetivos definidos, no asumen una responsabilidad, aunque algunos sí son reflexivos, autocríticos, pero aun

12 Fue un importante líder político boliviano nacido en 1931, y quien luchó, post Revolución del 52, para seguir impulsando los cambios sociales igualitarios en Bolivia. Fue el fundador del Partido Socialismo 1 (PS1) y tras su postulación para la presidencia, durante el Gobierno transitorio de la primera mujer presidente en Bolivia, Lidia Gueiler Tejada, fue asesinado, en 1980, a cargo del bando militar, posteriormente dictatorial, de Luis García Mesa Tejada, el coronel Hugo Banzer Suárez y el militar Luis Arce Gómez, para instaurar un golpe militar y tomar el Gobierno boliviano generando nuevamente desigualdades sociales de fuerte impacto económico.

13 Obra premiada por la Fundación William Faulkner (concurso estadounidense) con el galardón a la mejor novela iberoamericana post Segunda Guerra Mundial, en 1962, y parte de las *15 novelas fundamentales de Bolivia*.

así no hay una responsabilidad de sus reflexiones en el plano de lo social: no habitan su ser, no cumplen sus objetivos, son unos deshabitados: “Pero esa tarde estaba decidido a no dejarse intimidar; sentía en sí mismo y con una honestidad absoluta, eso que los *socialistas*¹⁴ llaman la necesidad de autocrítica. (...) el método de la autocrítica llegó a proporcionarle la clase de placer que un mártir experimentaba en ser digerido por un león” (Quiroga Santa Cruz, 2014: 104-105), refiere el narrador omnisciente, cual dios, respecto a uno de los protagonistas: Durcot, el emblema de un existencialismo no totalmente asimilado y prácticamente estancado en la autorreflexión.

Es necesario un acercamiento al contexto boliviano que bien puede dialogar con el indoamericano en general, para develar la potente influencia de la ideología socialista en el continente. Previamente a la Revolución del 52, por consecuente de la guerra del Chaco (1932-1935), entre Bolivia y Paraguay, se generó un fuerte intercambio de visiones de mundo: los indígenas comprenden sus derechos humanos mientras que las clases medias fueron testigos de la pobreza y sometimiento de sus compatriotas en las minas y en el área rural. En esa comunión de clases nace la conciencia de la situación del pueblo boliviano. Así, tras la gran pérdida de la población boliviana se provoca el surgimiento de un gran sentimiento nacionalista, por lo que muchos jóvenes en el ejército cuestionaron la incapacidad de sus oligarcas durante la guerra, por lo que se genera un fuerte flujo de jóvenes *letrados* que se involucran con la política. Por los vestigios heredados del presidente y fundador del partido liberal Eliodoro Camacho (1883-1894), en el siglo XX se potencializa la inauguración de una serie de partidos políticos de izquierda (Ferran Gallego) que se expande más allá del reducido grupo de oligarcas gobernante en Bolivia. Movimientos como: Partido Obrero Revolucionario (POR), Falange Socialista Boliviana (FSB), Partido de la Izquierda Revolucionaria (PIR), y por supuesto, el Movimiento Revolucionario Nacional (MNR). Este último clave en la Revolución del 52, *revuelta* que exigía el reconocimiento de todos los sectores para conformar un solo país unificado. El socialismo tomó las riendas del pensamiento unificador boliviano, como también, de la gran parte de Indoamérica:

Las soluciones que ofrezcan Indoamérica –reitero– serán a no dudar coincidente en lo principal con las de los otros componentes del Tercer Mundo, con un punto de partida socialista, pero creando, al mismo tiempo y paulatinamente, nuevas formas estructurales. De allá surgirá una nueva cultura, de tipo universal. (En Vide, 2020: 74)

14 La cursiva y la negrita es de mi autoría para resaltar la ideología manifestada explícitamente por el autor Marcelo Quiroga Santa Cruz en relación con el existencialismo y en general con las ideas expuestas a lo largo de toda la obra de Margot Silva Sanginés.

Es interesante recuperar la noción de que una herencia occidental, la ideología socialista, sea el inicio de un cambio más propio. Y es que en ningún momento se la niega por completo. Para la autora, el socialismo ya no es fundamental, porque, al fin y al cabo: “Los cambios de sistema: esclavismo, feudalismo, capitalismo y socialismo, se han producido siempre dentro de la civilización de Occidente” (ibíd.: 75), y esto implica que Occidente es una cultura englobada que “parece haber llegado a un callejón sin salida, incluido el mundo socialista que, si bien ha logrado cambios en la estructura socio-económica permanece, sin embargo, en líneas generales dentro de la órbita mental del Occidente” (ibíd.: 72). Por lo mismo, simplemente se resalta al socialismo como un iniciador político que se transformará a partir de lo que progresivamente el Tercer Mundo vaya proponiendo para una estructura más propia, pero manteniendo la idea inicial: igualdad social y/o unidad entre todos en base a una justicia equitativa. Asimismo, el socialismo, más allá de su lado meramente político, es una filosofía, un detonante, como bien expone el fundador del Partido Socialista 1 (PS1), Quiroga Santa Cruz, en su novela: “una honestidad absoluta, eso que los socialistas llaman la necesidad de autocrítica” (Quiroga Santa Cruz, 2014: 104).

En consecuencia, podríamos afirmar osadamente que Margot Silva Sanginés se muestra idealista, *cuasi* romántica en cuanto la misión del poeta con su pueblo, desde la perspectiva de Víctor Hugo, pero por incentivar, revolucionariamente, al acercamiento, mediante las ideas, a los pueblos nativos, culturas no comprendidas en su totalidad pero sí valorizadas: “son pueblos oscuros que, por su mismo “atraso”, no se han dejado absorber sino parcialmente por la cultura occidental, y que están aún cerca a sus propias raíces culturales. Estas raíces son posiblemente la única fuente —porque es riquísima y aún pura— de la cual la humanidad puede hoy beber una nueva vida. Sus proposiciones serán por ello también nuevas” (en Videa, 2020: 72). Cuando se dice explícitamente “pureza” nos lleva a repensar a qué exactamente se refiere con esta, porque, justamente, la autora resalta la influencia ya insertada en el pensamiento humano originario. Quizá se haga referencia a que la geopolítica mundial debería estar delimitada para generar un equilibrio entre continentes: cada parte cumple su rol. Por esto mismo, Silva Sanginés nos hace el llamado para autocríticamente escuchar la voz que engloba la figura de David; es decir, un cambio de enfoque espiritual mediante un enfrentamiento simbólico.

Dos personajes representativos, David y Goliat, una dualidad muy compleja, e incluso dividida en sus dos partes, son oposición: “Para que exista el conflicto es necesaria la dualidad antagónica. El impulso del cambio surge contra la permanencia de lo que ha perdido vigencia y, en este caso, que viene a constituirse en un elemento estático” (ibíd.: 81). La dualidad antagónica

silvaniana expone aquello que no estaba marchando bien y dolía. Se empezó que querer tener voz. Era la voz de aquellos que se hartaron de ser vistos como un menos, un desigual, un reflejo y/o un ente sin autonomía propia frente a una influencia paterna distorsionada, contradictoria y, principalmente, dictatorial. Justamente, es ahí donde se hace un llamado desde el siglo XX para ser leído en el XXI, para retomar lo más humano, el pensamiento del “suficiente sentido de lo real” (ibíd.: 81); y no tanto así solamente de las ideas asociativas, o de un amor sumergido en el individualismo o las reiteradas autorreflexiones.

A modo de conclusión

Finalmente, la evocación, o intertexto, como se quiera llamarlo, de la primera parte del libro de Samuel, del Antiguo Testamento, trae consigo el trasfondo de la escritura de un personaje emblemático y principalmente simbólico: “1 Samuel narra el origen de la monarquía; deja sentadas las cualidades de un buen rey y clama por dirigentes justos” (Demeray, 1996: 102), dicha analogía parte de lo más poético: lo espiritual del trasfondo del razonamiento figurativo, en la que no es gratuita la asociación de dos figuras destacables en la escritura interpretativa de Samuel. Efectivamente, hay una dualidad que nos revela una monarquía ponderada cual *pater* que somete en su continua contrariedad de visión de mundo, cayendo en lo radical y extremista que conlleva lo bélico: la decisión impuesta sobre quién vive y quien muere, qué permanece y qué no. Qué es espiritualidad y qué no: una única verdad que ensimismada cae en el egocentrismo: el dogma de ego, el único, el hermoso, el ideal, el que acalla a las otras múltiples voces pues es el designado divino.

He ahí que Margot Silva Sanginés, una más de las *múltiples* voces del siglo XX, tiene mucho por develar. En sus letras se encuentran las *revueltas* contestatarias que no se basan solo en ideas, sino también en acción; pues al involucrarse con los movimientos revolucionarios de Bolivia, e Indoamérica, se presenta contemporáneamente como parte de las *generaciones de vencidos*. Voz a la que hay que escuchar para redimir y explorar las posibilidades del presente.

Por otro lado, es elemental no cerrar y nuevamente cuestionar para seguir estudiando sus letras: ¿Margot Silva Sanginés ejerció la llamada *débil fuerza mesiánica*, procurando retomar el pasado? ¿O estuvo tan inmersa en su presente, proyectando el futuro que este terminó por rebasar sus fuerzas, tal como el metafórico ángel benjaminiano-kleeniano, quien estuvo en medio de la tormenta del progreso?

Bibliografía

Benjamin, Walter (2008). *Sobre el concepto de historia y otros fragmentos*. Disponible en: Los Amigos del Libro.

Betancourt Restrepo, Santiago y Correal Amalfi, David (2010). *Sendas de la utopía: herencia musical hippie y contracultura juvenil en el siglo XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, en: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5440?locale-attribute=es>. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2020.

Demeray, Donald E. (1996). *Introducción a la Biblia*. Colombia: Unilit.

Gallego, Ferran (1985). “La postguerra del Chaco en Bolivia. Crisis del Estado Liberal y experiencias de reformismo militar”, *Docplayer*. Universidad Autónoma de Barcelona, file:///E:/Tamara/Downloads/Dialnet-LaPostguerraDelChacoEnBolivia19351939-2937769.pdf. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2020.

Puddu, Raffaele (1984). “V. Una sociedad de órdenes al servicio del Rey: soldados y funcionarios”, en *El soldado gentilhombre*. Barcelona: Argos Vergara, pp. 119-147.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (2014). *Los deshabitados*. La Paz: Plural editores.

Rengifo Vela, Saúl (1988). “Copérnico y el inicio de la modernidad”. *Revista de Filosofía Ciencia y Sociedad*, pp. 64-69.

Vallentsits Estenssoro, Guido (1997). *Che, sueño y tragedia: la aventura en Bolivia*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, pp. 92-107.

Videa Aramayo, Tamara (2017). “Tu cuerpo ajeno antes, ajeno siempre. Obra poética de Margot Silva Sanginés”. Tesis de licenciatura: Universidad Mayor de San Andrés. <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/14927>. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2020.

— (2020). *Ojos de letrada, pies de militante: obra literaria de Margot Silva Sanginés*, Tesis de Maestría: Universidad Mayor de San Andrés.

Anexo



Fotografía del matrimonio: Margot Silva Sanginés y José Meinarde
en uno de sus viajes por poblaciones de Bolivia.

Del Chaco a las aulas escolares: guía de lectura de *Sangre de mestizos*

From the Chaco to school classrooms: *Sangre de mestizos* reading guide

Jessika López Rua¹
Universidad Mayor de San Andrés
E-mail: jlopezrua@gmail.com

Resumen

La elaboración y aplicación de guías escolares de lectura sobre obras literarias importantes de un género o país representa un claro desafío para los educadores, pues significa abarcar diferentes aspectos que van desde las características y calidad literaria de la obra hasta el modelo educativo y concepción de lectura con los que se pretende trabajar en el aula. El presente artículo da cuenta del proceso seguido en la elaboración de la guía de lectura de *Sangre de mestizos* para su uso dentro de la educación regular, esperando establecer con esto posibles pautas para trabajar con todos los aspectos que se han considerado necesarios de contemplar en herramientas educativas como las guías de lectura.

Palabras claves: guías de lectura, *Sangre de mestizos*,
comprensión lectora, educación regular

¹ Jessika López Rua es postulante a magíster en Literatura Boliviana y Latinoamericana por la Universidad Mayor de San Andrés. Trabajó como editora y correctora de estilo para diferentes proyectos de materiales educativos en instituciones como PNUD, PCI, Handicap International y Editorial Don Bosco. También es autora de varios textos escolares para los niveles de inicial, primaria y secundaria y ha participado como expositora en diversas jornadas de capacitación para docentes de todo el país.

Abstract

*The development and application of school reading guides on important literary works of a gender or country represents a clear challenge for educators, since it means covering different aspects from the characteristics and literary quality of the work to the educational model and conception of reading with those who pretend to work in a classroom. This article gives an account of the process followed in the preparation of the *Sangre de mestizos* reading guide for use within regular education, hoping establishing with this possible guidelines to work with all the aspects that have been considered necessary to contemplate in educational tools such as reading guides.*

*Keywords: reading guides, *Sangre de mestizos*,
reading comprehension, regular education.*

Fecha de recepción: 15 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 10 de octubre 2020

*Un curso de literatura no debiera ser mucho más
que una buena guía de lecturas.
Gabriel García Márquez*

1. Introducción

En 1936, luego de participar como corresponsal y combatiente de la guerra del Chaco, Augusto Céspedes escribió *Sangre de mestizos*, obra que reúne un poema y ocho cuentos relacionados con el conflicto bélico del Chaco. Como el epígrafe evidencia, esta producción ocupa un lugar privilegiado dentro de la literatura boliviana por la destreza con la que cada texto fue trabajado.² Además, no solo por su calidad literaria, sino por estar ligada a uno de los hechos históricos más importantes de Bolivia, siempre ha sido tomada en cuenta dentro del ámbito educativo. Por ejemplo, Bautista (2015) identifica que *Sangre de mestizos* habría formado parte de las sugerencias de lectura para el último año de secundaria en los programas oficiales de 1969, solo catorce años después de la promulgación del Código del 55: primer intento serio por

2 Al respecto, para Blanca Wiethüchter (2002: 146), el “vuelo delirante” de uno de estos cuentos habría logrado “romper las fronteras de la realidad y hallar en el espacio imaginario” el lugar merecido para diferenciarse de la narrativa testimonial que parecía encasillar la producción literaria de toda una generación.

estructurar y ordenar todo el Sistema Escolar Boliviano. Desde ese entonces, y hasta la última modificación realizada a los programas de estudio de secundaria en 2019, el libro escrito por Céspedes ha formado parte del currículo nacional como lectura sugerida o como parte del contenido programático de la literatura de la guerra del Chaco.

Sin embargo, vale la pena aclarar que esta presencia en el currículo nunca aseguró su adecuado tratamiento en aula. Tal como Gonzales y Miranda identificarían hace cerca de veinte años, uno de los principales problemas que sufre la enseñanza de la literatura y el trabajo con textos literarios, como *Sangre de mestizos*, en la educación regular es la lectura parcial y fragmentada que se promueve en las aulas:

... la lectura se limita a una evaluación de aspectos anecdóticos y de consideraciones iniciales superficiales (resúmenes de sucesos, el porqué del título, etcétera). En general, dicha lectura se establece como un evento que no ayuda a comprender el valor y alcance de un producto estético. (2001: 172)

Por esta razón, desde hace ya algunos años, la carrera de Literatura habilitó cinco modalidades de titulación para pre y posgrado que permiten contribuir desde nuevas y diferentes perspectivas críticas a la investigación literaria. Gracias a estas nuevas modalidades se hace posible el desarrollo de este artículo, ya que muestra los avances de investigación de la guía de lectura sobre *Sangre de mestizos* que actualmente se encuentra en elaboración para ser presentada dentro del programa de maestría de la UMSA. Esta propuesta pretende coadyuvar en la labor docente de profesores del área de Comunicación y Lenguajes en el 5.º curso de educación secundaria, propiciando una lectura crítica que ofrezca a los estudiantes la oportunidad de realizar un acercamiento dinámico y creativo a la obra en cuestión desde lo literario, didáctico y transaccional en términos del proceso de lectura.

Si bien cualquier esfuerzo por promover la lectura crítica en los estudiantes, responder didácticamente a las características de los lectores del siglo XXI y propiciar el acercamiento de estos a obras que podrían considerarse clásicas de la literatura boliviana, ya justifica la elaboración de una guía de lectura, existen otros datos importantes e igualmente válidos a tomar en cuenta. Por ejemplo, en 2017 el Foro Regional de Cochabamba realizó una encuesta en el eje central de Bolivia, lanzando como conclusiones que el 43 % de las personas que viven en estos departamentos y el 49 % de los estudiantes de educación regular no leen ningún libro al año (Komadina, 2018); en correspondencia, el estudio sobre las habilidades de lectura y escritura en los estudiantes del primer semestre de la Universidad Católica Boliviana, realizado en 2011, muestra que la mayoría de estos llega con una capacidad básica

de lectura que alcanza para leer escritos muy sencillos y cortos, mostrando claras falencias para inferir e interpretar textos (Paz Soldán, 2011). Entonces, la propuesta de guía de lectura aquí presentada pretende responder a la necesidad de propiciar el acercamiento crítico de los lectores jóvenes a obras representativas de la literatura boliviana; a hacer que ese acercamiento sea una experiencia dinámica y didáctica; y a fomentar la comprensión lectora en los estudiantes bolivianos.

2. Sustento y discusión teórica

Para iniciar con la elaboración de la guía de lectura se hace necesario establecer la propuesta metodológica que va a seguirse para trabajar con una obra como *Sangre de mestizos*, considerada un clásico dentro de la literatura boliviana. Al respecto, después de revisar diferentes acepciones y experiencias, Sotomayor concluye con que, al momento de denominar un clásico, la mayoría de autores:

... subrayan reiteradamente su permanencia en el tiempo o por encima de él, la huella que han dejado en generaciones de lectores, su importancia histórica y su papel en la formación del imaginario colectivo, todo lo cual les otorga una evidente capacidad de cohesión social e identitaria. (Sotomayor, 2015: 14)

Esta idea se ve respaldada con la opinión que Antezana, quien menciona que *Sangre de mestizos* ocupa un lugar particular en la producción literaria del país; esto se debería a tres razones importantes: sería uno de los mejores libros de cuentos de la literatura boliviana, hecho que lo hace invulnerable al paso del tiempo; pertenecería (a nivel micro) al género prolífero de la narrativa de la guerra del Chaco; y, a nivel macro, pertenecería a la narrativa social o narrativa de la nación boliviana, aquella que ha aportado a la conformación de una identidad nacional (2011). Bajo esta noción, no cabe duda de que la obra de Céspedes es un clásico. ¿Cuál es la mejor forma de trabajar un clásico en la educación escolarizada? Existen diferentes propuestas. Por ejemplo, Cañamares (2019) sugiere trabajar con fragmentos rigurosamente seleccionados como estrategia para mejorar la comprensión y aceptación de los clásicos en la escuela; sin embargo, siguiendo las reflexiones de Gonzales y Miranda (2001), se considera que el mejor camino a seguir es proporcionar la obra completa para evitar fragmentaciones que afecten la comprensión global, crítica y comparativa de la obra seleccionada. Además, considerando las características de los diferentes textos que componen *Sangre de mestizos* y la innegable relación que tienen con un contexto político y social determinado, se considera que la mejor forma de trabajar con la obra es desde el análisis de

cada texto para, posteriormente, establecer comparaciones y análisis globales que permitan llegar al contexto.

Asimismo, al tratarse de un clásico a ser trabajado en ambientes educativos, no puede negarse la inminente connotación de obligatoriedad que el trabajo adquiere, ya que “no son los lectores (estudiantes) quienes eligen la obra a leer ni tampoco son ellos quienes deciden el momento ni el lugar en el que entregarse a esa lectura” (Cañamares, 2019: 48). Por esta razón, es necesario establecer también un modelo didáctico a seguir: momentos metodológicos que trabajar. Finalmente, todo esto se ve complementado con la definición del enfoque de lectura que se seguirá en toda la guía.

2.1. Acercamiento a la obra literaria: del texto al contexto

En líneas generales, lo que la guía de lectura busca es poder partir del estudio del texto, desde diferentes perspectivas, para, posteriormente, buscar huellas textuales y discursivas que permitan relacionarlo con un contexto. Para cumplir con este objetivo se propone tomar como punto de partida el conocimiento básico de *Sangre de mestizos* desde la descripción e inventario de los elementos que se consideraron importantes para su estudio. Con esto en mente, se estableció trabajar con algunos de los elementos de la narratología (personaje, narrador, tiempo y espacio) para estudiar los textos de la obra, como primer acercamiento a ellos.

Aunque son muchos y muy diversos los autores y aportes de la narratología (desde el análisis modal), para la presente guía de lectura, se trabajó con algunos de los elementos más importantes identificados en los planteamientos de estudiosos como Genette, Greimas, Soubeyroux y Bal (como propuestas más contemporáneas), aclarando que la descripción textual a la que se apunta no puede ser considerada, bajo ninguna circunstancia, como la única o como la versión correcta que podría hacerse de la obra, sino solo como un acercamiento que podría llevar a una posible interpretación o forma de entender el texto. Hecho que, aunque contradice los postulados iniciales del estructuralismo (del que nace la narratología), deviene de las nuevas propuestas para entender y practicar la narratología planteadas por Mieke Bal, por ejemplo:

... es posible a partir de una descripción (“el texto está construido así”) atribuirle un significado al texto (“el texto significa esto”). Una interpretación no es nunca más que una propuesta (“creo que el texto significa esto”). Si una propuesta pretende ser aceptada, debe estar bien fundada (“creo sobre la base de los datos presentados que el texto significa esto”). Si una propuesta se basa en una descripción exacta podrá entonces ser comentada. (Bal, 1990: 15)

Tal como se ha mencionado, lo que se busca es ofrecer a los estudiantes la posibilidad de acercarse a cada uno de los textos de *Sangre de mestizos* para describir y descubrir algunos de los mecanismos presentes en ellos y que, sin lugar a dudas, causan diferentes efectos en el lector; sin embargo, la propuesta no se detiene ahí, sino que espera que, a partir de estas huellas textuales y discursivas identificadas, se relacione el texto con un contexto social amplio. Es este paso (del texto al contexto) lo que permite, entre otras cosas, identificar la macronarrativa a la que Luis H. Antezana (2011) hace referencia al relacionar la producción literaria de Augusto Céspedes con la creación de una identidad nacional.

Para hacer posible este análisis, la guía de lectura toma en cuenta los planteamientos de los Estudios Críticos del Discurso, pues permiten pasar del texto al discurso hecho en un determinado contexto. Este estudio, inicialmente conocido como Análisis Crítico del Discurso (ACD), es:

... un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia principalmente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social. (Van Dijk, 1999: 23)

En el caso específico de *Sangre de mestizos*, el acercamiento inicial a los textos permitirá describir y descubrir, entre otras cosas, a los “dioses objetivos” a los que Zavaleta (2008) otorga el verdadero protagonismo dentro de los cuentos de Céspedes. Mientras que el ECD llevará la mirada del lector hacia temas de importancia tan marcada como la problemática del indio (permitiendo reconocer en el discurso de los narradores de *Sangre de mestizos* la visión que manejan de la población indígena y las características casi animalescas que le otorgan), las presiones y crisis políticas en la guerra, el proyecto nacional al que apuntaba Céspedes, solo por mencionar algunos.

Como puede verse, lejos de ofrecer contradicciones, la postura asumida permite dialogar con el texto y, al mismo tiempo, relacionarlo con un contexto social de forma crítica. No como un reflejo de su sociedad, sino como una práctica discursiva que, como tal, comunicaría prejuicios, creencias y estereotipos (Solano y Ramírez, 2016). Gracias a esto, se ofrece al estudiante la posibilidad de valorar la obra desde diferentes perspectivas.

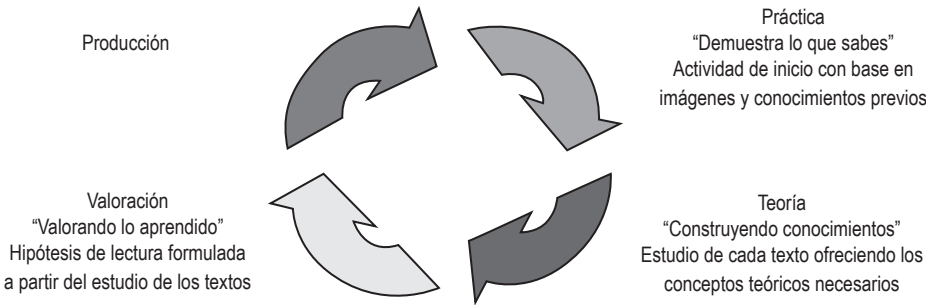
2.2. El aspecto didáctico

A partir de la promulgación de la Ley Educativa Avelino Siñani-Elizardo Pérez, el modelo educativo socio comunitario productivo (MESCP) es el que

guía la mediación educativa en las aulas. Este modelo propone que el proceso enseñanza-aprendizaje se lleve a cabo a través de cuatro momentos metodológicos que, en su conjunto, forman una secuencia didáctica ordenada: práctica, teoría, valoración y producción (Ministerio de Educación, 2014). Esto responde a la idea de educación integral y holística que se pretende desarrollar en las aulas, pues estos momentos metodológicos deben trabajarse de forma articulada (como parte de un todo global). Los cuatro momentos metodológicos planteados muestran relación con el ciclo de aprendizaje desarrollado por el psicólogo estadounidense David Kolb, quien sostenía que todo proceso de aprendizaje debe pasar por cuatro etapas para llegar a ser significativo, didáctico y útil para los estudiantes: a) actuar, partir de una experiencia concreta; b) reflexionar, observación reflexiva sobre la experiencia desarrollada; c) teorizar, conceptualización abstracta de la experiencia; y d) experimentar, aplicación práctica a situaciones nuevas (Rodríguez, 2018). Aunque con cierta variación en el orden, son estos mismos momentos los que el MESCP establece para la enseñanza dentro de cualquier campo o área. Por esta razón se adoptó esta secuencia para el trabajo con los textos de *Sangre de mestizos*.

Más adelante se explicará a detalle la estructura de la guía de lectura, pero por el momento basta saber que el segmento dedicado al trabajo con cada texto de la obra se divide en tres secciones (gráfico 1) que se corresponden con los tres primeros momentos metodológicos presentados.

Gráfico 1
Momentos metodológicos trabajados en la guía



Fuente: Elaboración propia, 2019.

Finalmente, los segmentos detallados se ven complementados con el trabajo final propuesto como cierre de toda la guía de lectura. Entonces, el producir se trabaja a partir de un proyecto final que rescata elementos de la obra a

ser trabajados desde diferentes asignaturas. De esta manera, la secuencia se desarrolla a cabalidad y se respetan los momentos de aprendizaje planteados.

2.3. Lectura que transforma al lector y al texto

Como parte fundamental del desarrollo humano, y al estar íntimamente relacionada con cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje, la lectura ha sido abordada desde varias disciplinas (psicología, sociología, pedagogía, literatura, etc.). Según Dubois (2015), los principales trabajos sobre la lectura, elaborados durante la última mitad del siglo XX, pueden agruparse bajo tres concepciones diferentes, cada uno con sus respectivos representantes: lectura como conjunto de habilidades, lectura como producto de una interacción y lectura como un proceso de transacción (cuadro 1).

Cuadro 1
Características de los tres enfoques de la lectura

Lectura como conjunto de habilidades	Lectura como producto de una interacción	Lectura como proceso de transacción
• La lectura es un proceso divisible en sus partes componentes. • La comprensión es solo una de esas partes. • El sentido de la lectura está en el texto. • El lector es ajeno al texto y su papel se reduce a extraer su sentido.	• La lectura es un proceso global e indivisible. • El sentido del mensaje escrito no está en el texto, sino en la mente del autor y del lector (la interpretación correcta es la que el autor pensó al escribir). • La experiencia previa del lector juega un papel fundamental en la construcción del sentido del texto.	• El texto es menos un objeto que un potencial que es actualizado durante el acto de lectura. • La comprensión surge de la compenetración de lector y texto, y es así algo único a ese evento. • El texto es un sistema abierto y, por lo tanto, la variación en la interpretación es la respuesta esperada.

Fuente: Dubois, 2015: 17-31.

Como puede verse, aunque la primera concepción de la lectura es bastante cerrada y de orden conductista, se mantiene vigente en las aulas y, con algunas modificaciones, ha marcado no solo la enseñanza de la lectura, sino también la idea de comprensión lectora con la que se continúa evaluando a los estudiantes. Por parcelar el proceso de leer un texto, dar al lector un rol pasivo y centrarse únicamente en el texto, esta concepción de lectura no encaja con lo planteado en la guía de *Sangre de mestizos*, ya que esta inicia del diálogo con el texto, pero busca la comprensión de este texto dentro de un contexto más general. Hecho que solo se hace posible con la participación activa y crítica del lector.

La guía de lectura que se presenta en este trabajo comparte con el segundo enfoque de la lectura la idea de que es necesario que el lector cuente con esquemas o conocimientos previos suficientes como para establecer claves de lectura comunes entre estos saberes y el texto al que se enfrenta. Por esta razón, se trabaja con una primera fase denominada “de ubicación” en la que se presentan los conceptos literarios que necesitará conocer, así como elementos históricos de la guerra del Chaco, antecedentes sobre el tipo de literatura en el que se inserta *Sangre de mestizos* y datos sobre el autor y su producción literaria. Sin embargo, rechaza el planteamiento de que exista una única comprensión válida del texto, ya que desde el inicio de este trabajo se aclara que toda posible interpretación o hipótesis de lectura presentada es solo una propuesta que está sujeta al estudio que puedan realizar los estudiantes.

El tercer enfoque del proceso de lectura presenta una perspectiva más crítica y enriquecedora, línea que desea seguir la guía de lectura de *Sangre de mestizos*. Por esta razón, buscando la compenetración y transformación mutua del lector y texto, se pone a disposición de estudiantes y profesores, no solo sugerencias para acercarse a la obra en cuestión, sino todo un programa de actividades planteadas desde diferentes enfoques. Consciente de la particularidad que el proceso de lectura representa para cada individuo, la guía aquí planteada ofrece hipótesis de lecturas que pueden ser aceptadas o rechazadas por los estudiantes con base en sus propias experiencias con el texto. Finalmente, como cierre de todo el trabajo, la guía presenta un proyecto multidisciplinario que permite que los estudiantes trabajen el texto como un verdadero sistema abierto, proponiendo comparaciones y acercamientos desde diferentes áreas no trabajadas en la guía.

3. *Sangre de mestizos* en la guía de lectura

El objetivo de la guía de lectura propuesta es el de abordar desde diferentes perspectivas la obra seleccionada; es decir que, respondiendo a una de las principales características del actual modelo educativo plasmado en la Ley 070, se trata de ofrecer un acercamiento holístico a la obra que permita la identificación de elementos literarios, sociales y relaciones interdisciplinarias: partir del texto para llegar al contexto, acompañando este proceso con algunas herramientas de lectura planteadas desde la teoría y la crítica literaria. Para llegar a la aproximación deseada se han propuesto estructuras didácticas y segmentos diferentes para las guías del profesor y del estudiante que permiten conocer diferentes tendencias teóricas y metodológicas y, al mismo tiempo, combinarlas para trabajar con los textos de *Sangre de mestizos*.

3.1. Estructura de la guía de lectura del estudiante

La guía de lectura del estudiante cuenta con ocho segmentos (cuadro 2). Estos segmentos abarcan puntos importantes que ofrecen a los estudiantes la oportunidad, no solo de conocer la guía de lectura con la que trabajarán, sino que también representan cuatro fases que reflejan la propuesta metodológica para acercarse a la obra *Sangre de mestizos* en la educación regular. Al mismo tiempo, recogen los elementos que se consideraron más significativos de los criterios teóricos expuestos en la primera parte de este trabajo.

Cuadro 2
Estructura general de la guía de lectura del estudiante

	Nombre del segmento	Descripción
Fase de ubicación	Introducción	Da la bienvenida a la guía y explica la estructura general de esta, los íconos y elementos internos que conforman el segmento específico de cada texto y una breve introducción a los conceptos literarios que guiarán el trabajo.
	La guerra del Chaco en datos	Infografía que traduce a datos específicos la guerra: número de soldados, número de prisioneros, territorio perdido, años que abarcó, fortines, etc.
	La guerra en Sangre de mestizos	Presenta de manera gráfica los hechos más sobresalientes de la contienda bélica con el Paraguay; paralelamente muestra la línea del tiempo de los acontecimientos históricos de la guerra del Chaco mencionados en <i>Sangre de mestizos</i> .
	El Chaco dentro del cuento social	Inicia el recorrido desde la identificación del cuento social en Bolivia y continúa la explicación de forma esquemática indicando qué es la literatura de la guerra del Chaco, qué características la distinguen y a quiénes se considera como los escritores de la generación del Chaco.
	Conociendo al autor y su obra	A través de actividades con el estudiante, se conoce la biografía de Augusto Céspedes, sus principales obras y el papel de <i>Sangre de mestizos</i> dentro de ellas.
Fase analítica	Estudio de los textos	Reúne las actividades y propuestas de lectura para cada uno de los textos que conforman Sangre de mestizos.

Fase explicativa	Comparaciones finales	Cierra el trabajo realizado desde los ejes de análisis, relacionando la lectura del texto y los hallazgos hechos en este con la estructura sociohistórica y cultural que los envuelve. Se utilizan cuatro criterios: visión del enemigo, interacción desde las citas al pie de página, problemática del indio e intertextualidad.
Fase de producción	Proyecto interdisciplinario	Es un proyecto que pretende involucrar a varias asignaturas en su desarrollo, así como la participación de diferentes profesores, siguiendo la lógica del PSP.

Fuente: Elaboración propia, 2019.

El segmento “Estudio de los textos” representa la parte central y más importante de la guía de lectura, por lo que cuenta con una subdivisión interna que obedece a los cuatro momentos metodológicos establecidos por la ley educativa vigente en Bolivia: práctica, teoría, valoración y producción, respetando los lineamientos planteados desde el modelo educativo para cada uno de estos momentos (cuadro 3).

Cuadro 3
División del segmento “Estudio de los textos”

Momento metodológico	Nombre con el que se trabaja	Descripción
Práctica	Demuestra lo que sabes	El primer momento se lleva a cabo a través del uso de aplicaciones tecnológicas que permiten resolver trivias y cuestionarios para sondear los conocimientos previos de los estudiantes respecto a algún elemento específico de la lectura a trabajar.
Teoría	Construyendo conocimientos	En el momento de la teoría se aplica uno de los tres ejes de análisis seleccionados para abordar los textos de <i>Sangre de mestizos</i> : - Elementos del género narrativo (narrador, personaje, tiempo y espacio) - Análisis sociohistórico - Análisis interdisciplinar
Valoración	Valorando lo aprendido	El tercer momento se lleva a cabo a través de la presentación de una hipótesis de interpretación del texto que nace a partir de lo descrito y trabajado en el eje de análisis seleccionado anteriormente.
Producción	Trabajada en el segmento denominado “Proyecto interdisciplinario”. Al mismo tiempo, se ofrecerán sugerencias de actividades de cierre para cada texto, pero estas sugerencias estarán presentes en la guía del profesor.	

Fuente: Elaboración propia, 2019.

3.2. Estructura de la guía de lectura del profesor

La guía del profesor cuenta con cinco segmentos que, en general, permiten acompañar y orientar la lectura, comprensión y análisis de *Sangre de mestizos* por parte de los estudiantes. Ofreciendo, además, prácticas herramientas pedagógicas (como orientaciones didácticas, propuestas de evaluaciones y proyecto interdisciplinario) que pretenden coadyuvar en el proceso de enseñanza-aprendizaje desarrollado en la asignatura (cuadro 4).

Cuadro 4
Estructura de la guía del profesor

Nombre del segmento	Descripción
Presentación	Explicación de los objetivos de la guía, la forma de trabajo escogida y la estructura que se emplea.
Desarrollo teórico	Contempla una breve explicación de las teorías literarias utilizadas, así como de los criterios teóricos que serán de utilidad para acercarse a la obra desde la perspectiva planteada
Orientaciones didácticas	Sugerencias para trabajar las actividades planteadas en cada uno de los ejes de análisis: - Elementos del género narrativo - Análisis sociohistórico - Análisis interdisciplinar
Cohesión y coherencia	Explicación del segmento “Comparaciones finales”, objetivos que persigue y sugerencias para su desarrollo como actividad fundamental para llevar a cabo el análisis que parte del texto y llega a establecer relaciones con el contexto de este.
Evaluaciones	- Sugerencia de tres evaluaciones (a manera de muestrario) con base en los ejes de análisis propuestos. - Sugerencia de actividades de cierre para cada cuento: - Actividades de creación - Actividades de reinterpretación - Actividades de representación
Proyecto interdisciplinario	Orientaciones e información sugerida para trabajar un proyecto multidisciplinario que involucre la participación de otras asignaturas.

Fuente: Elaboración propia, 2019.

3.3. Ejemplo de trabajo con un texto de *Sangre de mestizos*

El segmento central de la guía del estudiante se denomina “Estudio de los textos”. Como se ha mencionado antes, en él se trabajan los momentos metodológicos del actual modelo educativo. Para ejemplificar estos momentos

se presentarán algunas de las actividades e intervenciones propuestas para el cuento “Seis muertos en campaña”. El primer momento se trabaja a partir de una aplicación tecnológica que genera cuestionarios interactivos para que los estudiantes accedan a estos a partir de sus celulares o computadoras personales. Las actividades planteadas en este momento buscan sondear los conocimientos previos de los estudiantes, rescatar opiniones preliminares y proporcionar algunas claves antes de enfrentarse íntegramente al texto.

En el segundo momento se trabaja con el cuento a partir de un eje de análisis específico, en este caso: elementos del género narrativo (el tiempo). Para esto, se proporciona una explicación inicial de lo que se entiende por manejo del tiempo en los tres niveles planteados por Mieke Bal (1990) para un texto narrativo. Luego, se inicia trabajando el elemento de análisis, identificando la primera clave que el cuento otorga para comprender el peculiar manejo del tiempo que muestra: “Las notas del sargento Cruz Vargas están escritas en papeles sueltos, al lápiz, y son difíciles de captar por la caligrafía irregular y el concepto. Coordinándolas en forma novelable, son las siguientes” (Céspedes, 2008: 89). Al indicar que las notas se ordenan en forma novelable se pone en evidencia que dentro de un hecho ficticio (un sargento de la sanidad que entrega las notas de un soldado a alguien) se desarrollará otro hecho ficticio (la historia del sargento Cruz ordenada por quien recibe las notas).

A partir de la identificación del manejo del tiempo por el que se opta en “Seis muertos en campaña” se da pie al trabajo del tercer momento: la valoración. Para esto, se plantean tres hipótesis de lectura con base en las características del tiempo de la historia y el tiempo manejado en la narración. La actividad consiste en que, a partir de determinados fragmentos seleccionados se validen o no las hipótesis de lectura planteadas:

- Hipótesis 1. Se presenta un texto fragmentado en orden y estructura porque quiere reflejarse el estado fragmentado que presenta el mismo individuo (sargento Cruz). Cita propuesta del cuento:

Yo quisiera hacerlo. pero dentro de mí hay otro hombre que divaga, que me lleva lejos, no solo en pensamiento, sino en persona (...).

Procuraré explicarme: yo soy una página con grabados a ambos lados. A un lado todo lo que miro ahora: este galpón del hospital, este papel, este lecho, aquel soldado que se abanica al frente. De repente “alguien” vuelca la página y ya soy el Chaco: ya no estoy aquí, o más bien este ambiente desaparece y viene el, otro y me satura. Revivo la actualidad de paisajes pretéritos. Vivo en dos espacios. (Céspedes, 2008: 99)

- Hipótesis 2. El texto se presenta desordenado y dividido porque desea que el lector reordene el caos y enlace las piezas como si se tratara de un rompec-

bezas. Para esta hipótesis se proponen fragmentos extensos correspondientes a la experiencia vivida por el narrador junto a su primo y un perro; luego, el segmento del cuento en el que se narra la muerte de Aniceto.

– Hipótesis 3. Los cambios de tiempo que se registran en el cuento tienen la intención de resaltar el carácter performativo que tiene el lenguaje (oral y escrito) para el sargento Cruz. Citas propuestas del cuento:

Solo mis palabras lo desentierran de mi corazón. ¡Las palabras! Son lo más inútil y lo más cierto de la creación. Por eso yo quiero escribir. Yo sé que los hombres nacemos con un destino de palabras, y mientras no las hayamos vaciado, no podremos morir, porque aún no habremos vivido. Nuestro mundo existe sólo durante un millonésimo de segundo para dar lugar al nuevo hecho, pero los renglones lo pueden enjaular, y entonces el hecho -dolor, sombra o muerte- ya es nuestro, ya es permanente y manso. (Céspedes, 2008: 94)

¿Es curioso, verdad? Un hombre que se siente página, una página con vida a ambos lados. Y esta sensación se me despierta sin ningún recuerdo concreto, sin figuras, sino que me penetra mudamente, como la luz por un cristal. En este instante estoy viviendo en noviembre de 1932, y este olor de mi cuerpo y este lápiz y esta vibración que caldea la tarde amarilla, son los mismos con que estoy en mi trinchera del “Campero” mirando una nina-nina cuyo vuelo vibra alrededor de la carta que escribo a mi madre. (Céspedes, 2008: 99)

Para el último momento metodológico se sugiere, en la guía de lectura del profesor, una actividad de cierre para el cuento. Esta pertenece a la categoría de actividades de creación y consiste en elaborar una línea del tiempo de la vida del sargento Cruz a partir de los datos cronológicos que se dan en el cuento. Este momento metodológico también se trabaja a través de las actividades de comparación propuestas al final de guía.

4. Conclusiones

Queda claro que la lectura de una obra literaria es algo complejo y matizado por diferentes variables, entre las que destaca que es “un proceso de creación del lector, algo que el sujeto aporta mientras lee” (Dubois, 1995: 10). Razón por la cual no puede pretenderse que exista una única manera correcta de leer literatura o un camino definido para acercarse a un texto; aún menos probable es aspirar a que exista una forma de enseñar y evaluar cuantitativamente la comprensión lectora. Entonces, ¿por qué hacer el esfuerzo de generar guías de lecturas para los estudiantes? Porque estas nunca deben ser concebidas como manuales que prescriben una serie inequívoca de pasos, sino como herramientas didácticas que han de modificarse y enriquecerse de acuerdo al grupo de trabajo con el que cada profesor se enfrente. Todo esfuerzo por

hacer de la enseñanza de la literatura una experiencia significativa para los estudiantes es totalmente válido, ya que no debe olvidarse que “la lectura en general, y la lectura de obras literarias en particular, es uno de los instrumentos más eficaces para la formación de la personalidad y el conocimiento profundo del mundo que nos rodea y de nosotros mismos” (Alonso, 2007: 14).

En el caso específico del trabajo de investigación del que da cuenta este artículo, se considera que *Sangre de mestizos* es una obra literaria que merece contar con una guía de lectura. No solo tiene elementos que pueden ser explorados de forma transdisciplinar entre diferentes asignaturas de la educación regular (hecho que facilita su trabajo en este nivel del sistema educativo), sino que, sobre todo, posee una narrativa que ha logrado construir y originar sentidos a partir de un sinsentido u absurdo como la contienda bélica que enfrentó a Paraguay y Bolivia (Antezana, 2011); es decir, que es fuente de los conocimientos profundos de los que habla Alonso. Precisamente para ofrecer a los estudiantes la posibilidad de encontrar y comprender estos sentidos es que decidió trabajar con la totalidad de los textos de *Sangre de mestizos*³ y establecer tres ejes de análisis diferentes que permitan explorar las características que presenta cada texto.

La propuesta de guía de lectura aquí presentada no deja de ser solo un intento más por acercar la literatura, y todo lo que involucra, a los estudiantes. Sin buscar “interpretaciones” forzadas, pretende trabajar desde los textos de una obra que considera necesaria de ser (re)leída por todos los bolivianos. En concordancia con las palabras del creador de Macondo, solo busca mostrar una obra literaria y no enseñarla con la lógica bancaria que ha predominado, y continúa predominando, en muchas aulas. La esperanza es que los estudiantes encuentren en *Sangre de mestizos* significados que los lleven a disfrutar de la literatura y a aventurarse a experimentar nuevos acercamientos a esta.

Bibliografía

Alonso, Fernando (2007). “La importancia de la literatura en la escuela y en la casa”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t707> Fecha de consulta: 28 de agosto de 2020.

Antezana, Luis (2011). “Sangre de mestizos”. *Ensayos escogidos (1976-2010)*. La Paz: Plural editores.

3 Al parecer, la experiencia usual en educación regular sería la de trabajar solo con fragmentos de *Sangre de mestizos*. De los siete textos escolares de Literatura para 5.º de secundaria que se revisaron, todos coincidieron en presentar únicamente “El pozo”, o fragmentos de este cuento, como sugerencia de lectura.

Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Bautista, José Luis (2015). “El canon literario escolar en Bolivia”, *El Zorro Antonio* 14. La Paz: Carrera de Literatura UMSA.

Cañamares, Cristina (2019). “La lectura de los clásicos en secundaria”, *Revista G,aphos* 21, en https://www.researchgate.net/publication/334525541_LA_LECTURA_DE_LOS_CLASICOS_EN_SECUNDARIA Fecha de consulta: 13 de abril de 2020

Céspedes, Augusto (2008). *Sangre de mestizos*. La Paz: Editorial G.U.M.

Dubois, María Eugenia (1995). “Lectura, escritura y formación docente”, *Fundalectura* 32, en http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a16n2/16_02_Dubois.pdf

Fecha de consulta: 11 de diciembre de 2019.

— (2015). *El proceso de la lectura: de la teoría a la práctica*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor.

García Márquez, Gabriel (1981). “La poesía, al alcance de los niños”, *El País*, en https://elpais.com/diario/1981/01/27/opinion/349398006_850215.html

Fecha de consulta: 28 de agosto de 2020.

Gonzales, Gilmar y Miranda, Marco (2001). “Guías para la enseñanza de la literatura en la secundaria”. *Revista Ciencia y Cultura* 9, en http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232001000100015&lng=es&tlng=es. Fecha de consulta: 13 de octubre de 2018.

Komadina, Jorge (2018). “Hábitos de lectura”, *Agencia de Noticias Fides*, en <https://www.noticiasfides.com/opinion/jorge-komadina-rimassa/habitos-de-lectura> Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2019.

Ministerio de Educación (2014). *Estrategias metodológicas para el desarrollo curricular*. La Paz: Autor.

Paz Soldán, Alba María (et. al.) (2011). *Cómo leen y escriben los bachilleres al ingresar a la universidad: diagnóstico de competencias comunicativas de lectura y escritura*. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo, Fundación PIEB.

Rodríguez, Rodrigo (2018). “Los modelos de aprendizaje de Kolb, Honey y Munford: implicaciones para la educación en ciencias”, *Sophia* 14. Bogotá: Universidad La Gran Colombia.

Solano, Silvia y Jorge Ramírez (2016). *Análisis e interpretación de textos literarios*. Heredia: s/e

Sotomayor, Victoria (2005). “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, *Revista de Educación*, número extraordinario. Madrid: MEC.

Van Dijk, Teun (1999). “El análisis del discurso”, *Anthropos* 186, en <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20EDtico%20del%20discurso.pdf> Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2019.

Wiethüchter, Blanca (2002). “La alegoría fantástica: la matria”. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. La Paz: PIEB.

Zavaleta, René (2008). “Los mitos ávidos de Sangre de mestizos”. *Sangre de mestizos*. La Paz: Editorial G.U.M.

RESEÑAS

*Potosí global. Viajando con sus primeras imágenes
(1550-1650)*

Rossana Barragán Romano
La Paz: Plural, 2019

Tatiana Alvarado Teodorika
Academia Boliviana de la Lengua

Rossana Barragán Romano comienza su libro con unas líneas introductorias para recordar el papel de Potosí en el emerger del mundo capitalista moderno a través de la producción de plata, su circulación y el intercambio que supuso entre América, Europa, Asia y África. De hecho, entre los primeros mapas que ilustran la obra se encuentra el mapa chino Kunyu Wanguo Quantu, de 1603, en el que se señala, sin mencionar Potosí, el lugar en cuyas montañas hay mucha plata, el mineral que daría nombre a una vasta zona (La Plata, cerca de Potosí) e incluso al río que divide hoy Argentina y Uruguay, antes incluso del “descubrimiento” de Potosí en 1545. Barragán presenta un viaje a través de las imágenes del Cerro Rico de Potosí y las relaciones que se tejieron con Sevilla, Amberes, Frankfurt e incluso Constantinopla. Se propone analizar de qué manera se representó ese lugar legendario de riquezas a través de un conjunto de imágenes, unas más y otras menos conocidas, trazando un recorrido combinado a través de la historia del libro, la imprenta y la cultura visual. Su obra se divide, así, en cuatro partes de muy distinto calibre: la imagen de Potosí en los libros a partir de la segunda mitad del siglo XVI (pp. 17-38), la representación del penoso trabajo en las minas (pp. 39-45), la alianza entre la nobleza india y la española (pp. 47-55) y, finalmente, la representación de Potosí como alegoría de riqueza para la entrada real en Amberes en 1639 a cargo de Paul Rubens (pp. 57-74).

En la primera parte, con algunos apuntes sobre el mundo editorial europeo de la época, Barragán hace referencia a las menciones que se hace de Potosí en la *Crónica del Perú* de Cieza de León (Sevilla, 1553) y en la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de Agustín de Zárate (Amberes, 1555),

destacando que ninguno de los dos cronistas se detiene en el cerro de Potosí, lo que lleva a pensar que la imagen que aparece en la *Crónica* parece ser independiente del texto. Sin embargo, será la imagen que persiste hasta nuestros días. Tanto Cieza como Zárate habrían sido las fuentes para Tarih-i Hind-i Garbi en su *Historia de las Indias del Oeste*, escrito otomano del 1583 y cuya impresión es el resultado del uso simultáneo de varios manuscritos conocidos hasta la fecha, en 1730 y más tarde en 1872. A estas dos fuentes suma luego las que propone Thomas Goodrich (*Historia de las Indias* e *Historia de la conquista de México* o la *Crónica de Nueva España* de Francisco López de Gómara, *De la Natural Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, y *De Orbe Novo* (1516) de Pedro Mártir de Anglería. Se trata de la obra más completa que reúne el conocimiento que se tenía del Nuevo Mundo en el Imperio otomano. Barragán se refiere, además, al mapa conocido como de Piri Reis, de 1510, construido en base a la rosa de los vientos, aunque en él llama la atención la representación de la Antártida y no aparece la de Potosí, aunque es imprescindible conocer su existencia y catalogarlo entre las obras cartográficas producidas en época temprana en el mundo musulmán. Las preciosas imágenes de Potosí producidas en los talleres otomanos también ilustran la obra y nos muestran una representación más bien cercana a un palacio oriental, pero cuyo río está constantemente presente, como no podía ser de otra manera considerando la importancia del agua en Oriente. Barragán se detiene en establecer algunos paralelos y diferencias entre las imágenes.

A propósito del Tarih-i Hind-i Garbi, es importante hacer una aclaración sobre la traducción que se hace al español (a partir del inglés) de un fragmento de la obra, donde dice que “si quemaban un quintal de tierra, se extraían 15 (*okes*) de pura plata” (p. 31). El oke, más comúnmente conocido como oka, era una medida de masa que se utilizaba en el Imperio otomano que equivale a 1282 kilos; esto quiere decir que el texto se refieren a 19.2 kilos de plata por cada quintal de tierra.

La segunda parte de *Potosí global*, mucho más breve que la primera, versa sobre la representación del penoso trabajo en las minas, y se refiere a la obra de Theodorus De Bry (1601 y 1602), no sin antes enmarcar al flamenco en el contexto del conflicto religioso que vivía la Europa occidental en aquella época. En el noveno de los 27 volúmenes que componen la obra maestra de De Bry es donde aparecerá el cerro de Potosí, que ilustra pasajes del libro del padre José de Acosta. Barragán propone que la fuente de inspiración de esa imagen habría sido “Las tres escaleras verticales” de Georgius Agricola. Posteriormente, en la tercera parte, se refiere a otras imágenes que se producen en la misma época en el Reino del Perú, pero que permanecerían en manuscritos durante largos años en las obras de Guamán Poma de Ayala y fray Martín de Murúa. Hace alusión a la polémica sobre la autoría de la *Nue-*

va crónica y buen gobierno y a las posibles fuentes de las que se habría servido el autor en la redacción de la obra, sin olvidar dedicar algunas líneas a la compleja imagen en la que se representa el escudo de Carlos V y el Cerro Rico de Potosí. En cuanto a la imagen que aparece en la obra de Murúa, establece los paralelos con la que aparece en la obra de fray Diego de Ocaña.

La cuarta parte se concentra en la mirada desde el otro lado del imperio, desde Flandes, con el arco de Rubens representando a Potosí. Barragán se refiere al contexto de composición del arco: la guerra de los Ochenta años y la entrada triunfal de Fernando de Austria con sus doce etapas. Se detiene en las posibles fuentes de Rubens y en algunos personajes de su entorno que conducen al lector a nuevas pistas. Proporciona algunas imágenes con las que se cuenta (el boceto de Rubens o los grabados de van Thulden) y analiza las diferencias, las alegorías y las fuentes clásicas y la simbología de los personajes mitológicos presentes en ellas. Es, sin duda, lamentable que las imágenes de esta entrada triunfal no fueran publicadas debido al fallecimiento del pintor flamenco, pero es una fortuna contar con las imágenes que Barragán reúne y pone al alcance del lector para dar una perspectiva verdaderamente global de la visión temprana de Potosí, mostrándolo ya desde el norte, ya desde el sur.

Vale recalcar la gran utilidad que la obra aporta a través de los datos que proporciona y las hermosas imágenes que facilita. Además, la bibliografía que maneja la historiadora boliviana es variada y toma en cuenta los más recientes estudios de historia, geopolítica y cartografía para dar cuenta de la temprana producción y circulación de imágenes de Potosí. En suma, una obra que merece circular y difundirse a la par que la del Cerro Rico.

Los años invisibles
Rodrigo Hasbún
La Paz: El Cuervo, 2019

Alejandra Canedo
Universidad Mayor de San Andrés

La novela, como se sabe, es el género literario que, entre otras cosas, documenta la degradación de lo humano; *Los años invisibles* (El Cuervo, 2019) también lo hace, con la peculiaridad de que dicha degradación comienza en una época en la que, se supone, comienza la vida: la adolescencia. En efecto, Rodrigo Hasbún narra la degradación emocional y física de un grupo de estudiantes de la clase media-alta cochabambina. Su libro está compuesto de dos momentos (narrados intercaladamente): el primero es un lejano marzo de los años noventa, cuando los personajes son estudiantes de colegio y están llenos de proyectos para sus vidas. Aquí, Andrea y Ladislao son los protagonistas; ella es una de las chicas más lindas e inteligentes del curso, según el narrador, y quiere deshacerse de un embarazo no conveniente en ese momento inicial de su vida. Ladislao mantiene una relación amorosa con su profesora de inglés, que lo marcará hasta el final de su vida; por otro lado, este personaje admira al director de cine Jonas Mekas e intenta filmar su cotidianidad como lo hiciera dicho director; este deseo es, de alguna manera, un guiño metaficcional, pues la novela intenta hacer lo mismo con la escritura, es decir, narrar la intimidad de algunos de los personajes en su más cotidiano vivir.

El segundo momento del libro narra el encuentro de Andrea y Julián en Houston, cuando todos los adolescentes ya se acercan a los cuarenta y estos dos personajes viven en Estados Unidos. Ahí nos enteramos de que Julián es el que narra todo el primer momento del libro, pues se ha convertido en escritor y decide explorar, con la escritura, aquella época que marcó a todos sus compañeros.

Entonces, este personaje-autor recrea a Ladislao y a Andrea adolescentes y pone en tensión la relación entre la ficción y la realidad. En dicha tensión, el tiempo es muy importante, pues juega con los personajes y con el propio narrador-autor, en tanto que el pasado, por un lado, está arbitrariamente ficcionalizado por Julián y, por otro, tiene una silueta sin límites definidos, es una nebulosa medio bestial que solo puede ser alcanzada por la ficción. Y, sin embargo, esa nebulosa atrapa al lector dentro de una cápsula de tiempo –por así decir– hasta que al final del libro le estalla en su presente de lectura; en otras palabras, Hasbún tiene la habilidad de retener a su lector, hasta lograr entender cuál fue el abismo que se tragó a esos personajes adolescentes, hasta saber por qué a Andrea y a Julián se los percibe tan melancólicos en ese reencuentro de adultos.

En ese marco, cuando son adolescentes, Andrea percibe su realidad como en sueños, tiene la “sensación de sueño invocando peligro” (p. 25) y Ladislao, por su parte, está tan enamorado de su profesora, que siente que todo lo que está a su alrededor es irreal; de hecho, el cine –léase la ficción– se hace más real que su vida: es “incapaz de ignorar la sensación de que él y Joan son menos reales que los personajes de la peli” (p. 21). Toda esta irrealidad se ancla en algo concreto solamente cuando el cuerpo (y en particular sus fluidos) tiene algo que ver en la historia. Por ejemplo, el análisis de sangre para el embarazo de Andrea señala que en ella hay algo innegable (p. 23), o el pis de Joan, que Julián escucha desde la otra habitación presintiendo que “algo se ha puesto en marcha (...) algo que persistirá mientras todo lo demás se pierda” (p. 22); otros ejemplos de esta concreción de la realidad en desmedro de la ficción, y en el espacio del tiempo pasado, tienen que ver con el sexo; y es que, como se dice a sí mismo Ladislao, “es obvio que la vida es una cosa y los cuerpos, otra” (p. 57).

En el momento del encuentro en Houston, en cambio, la tensión ficción-realidad y la percepción del tiempo que la acompaña se hace más interesante, pues uno de los personajes de la obra, Andrea, es quien cuestiona la historia narrada en la propia novela: ella le dice a Julián que en su relato de aquellos años “hay demasiada literatura” (p. 72). De esta forma, el pasado deja de ser el lugar seguro al que se regresa con nostalgia, como quisiera Julián; y deja de ser ese espacio no solo porque en el pasado está el origen de la degradación de estos personajes, sino también porque se trata de un espacio sin respuestas (p. 79), sin formas delimitadas. En efecto, Andrea le reclama a su compañero –ahora escritor– que no ponga en duda lo que está contando, cuestiona el que no desconfíe de su versión de los hechos ni de las subjetividades que construye para sus personajes. Todo este reclamo disuelve o pone en cuestión no solo el pasado narrado de los personajes, sino también la novela como tal, pues resulta ser la propia escritura (un personaje) la que la

niega y, a la vez, presenciamos el presente (el encuentro en Houston) a través de los ojos del mismo que narra el primer momento del texto.

Para cerrar, hay que señalar que la novela tiene algunas debilidades; señalo solamente una (por razones de espacio): el tratamiento de la denuncia social. Mediante Rigoberta, empleada de Andera, el autor hace aproximaciones fáciles al tema, que resultan forzadas en el contexto del libro y que terminan siendo superficiales. Otro tanto sucede con las consignas enlatadas de Joan a este respecto.

Más allá de eso, cabe apuntar, finalmente, que *Los años invisibles* vendría a ser una especie de catarsis de la época que dio inicio a la degradación de sus personajes. Como se dijo, esa catarsis se pone en cuestión a sí misma, pues trata de acercarse por medio de la ficción a un pasado que se constituye, también, como ficción. El lector se encuentra, entonces, en un terreno que carece de solidez, lo que, paradójicamente, se convierte en una potente fuerza de atracción. Es como si, a través de la ficción de la ficción, nos estuviéramos adentrando en un inconsciente donde habita un monstruo, que da origen a algo que es mejor que quede invisibilizado.

The Bolivia Reader: History, Culture, Politics
(The Latin America Readers Series)

Sinclair Thomson, Rossana Barragán, Xavier Albó, Seemin Qayum y Mark Goodale, Eds. Durham, NC: Duke University Press, 2018. 744 pp. Idioma original: inglés.

Leonardo Bacarreza

Duquesne University, Pittsburgh, Pennsylvania, EE.UU.

En la academia norteamericana, un *reader* es una selección de textos que presenta información precisa, actualizada y, en cuanto sea posible, a través de fuentes primarias, a un lector que quiere informarse de un determinado tema. Siguiendo este principio, *The Bolivia Reader* busca explicar la Bolivia contemporánea a través de una selección rigurosa de textos que se ofrecen al lector traducidos al inglés y ordenados cronológicamente: desde los mitos de origen narrados por los distintos pueblos originarios hasta los textos y discursos producidos durante el gobierno de Evo Morales. Los editores mantienen, en cuanto es posible, una posición imparcial, aunque advierten desde las primeras páginas que explicar la complejidad de Bolivia y su muy activa historia política no es tarea fácil ni se puede emprender sin acabar de algún modo embebidos, editores y lectores, en aquello que René Zavaleta Mercado llamara, con una precisión todavía indisputable, “abigarramiento”.

Duke University Press es una editorial universitaria reconocida en Estados Unidos por la solvencia de sus textos, especialmente de aquellos dedicados a los estudios latinoamericanos. *The Bolivia Reader* responde a los criterios de la editorial en términos de rigor académico, cuidado en la edición, y actualidad y relevancia de las fuentes. Respecto a las fuentes, textos tradicionalmente historiográficos conviven con relatos míticos, poemas, letras de canciones, crónicas, relatos de viajes y manifiestos políticos, y también con fotografías y otras formas de arte visual.

Para cada periodo estudiado, los materiales se conectan de tal manera que lo territorial, lo económico, lo político y lo cultural se explican como

elementos de un sistema. La periodización elegida por los editores es, en sí misma, una propuesta. El periodo precolonial se lee como un momento en el que tienen lugar tantas tensiones y conquistas como en los primeros años de presencia española, la cual, a su vez, se presenta como una continuación de estos procesos con la presencia de nuevos actores; la colonización, su avance y su crisis se explican de la mano del auge y caída de la explotación de la plata; la emancipación, despojada de tonos épicos, se analiza en términos de política y economía, y el primer siglo de Bolivia como nación se presenta como una sucesión de tensiones irresueltas que encuentran una salida (no la única posible) en el nacionalismo revolucionario de mediados del siglo XX. Dado este escenario, se comprende que el recorrido histórico llegue al presente sin esconder ambigüedades ni contradicciones.

En sus casi 800 páginas, el libro no se limita a repetir el contenido de un manual de historia o de una introducción a las culturas pasadas y presentes de Bolivia. La selección pone énfasis en su carácter de propuesta, tanto en lo que se refiere a las fuentes elegidas, como en lo que toma de cada fuente. *The Bolivia Reader* opta por presentar discursos, y dentro de ellos, pasajes específicos en los cuales se puede percibir la diversidad de múltiples formas. Así, por ejemplo, en las secciones sobre historia precolonial, la selección da preeminencia a los relatos orales, y plantea un balance entre relatos de los Andes y relatos que provienen de las tierras bajas. Con el mismo criterio, de los relatos andinos, los editores eligen uno en el que se subraya la faceta femenina y creadora del personaje mítico de Tunupa (en tanto que las referencias a la versión masculina y prometeica del personaje se resumen en un par de líneas), y más adelante toman de las crónicas de Bartolomé Arzáns una historia de *cross-dressing* y ambigüedad de género. Así, el equipo de editores apuesta por amplificar y subrayar lo que en previas interpretaciones del abigarramiento boliviano se leía apenas o no se leía.

Los editores de *The Bolivia Reader* asumen los riesgos de hacer una selección de textos para explicar Bolivia en el momento que les toca, conscientes de que toda interpretación que se ofrezca es tentativa. El libro busca ser imparcial en cuanto esto es posible, pero no se propone como meta ni la neutralidad ni la distancia; por ello, los compiladores toman decisiones editoriales sutiles pero necesarias para que sea el lector quien tome una posición. Un ejemplo significativo es el título del último capítulo del libro, dedicado al periodo iniciado en 2005. *The Bolivia Reader* fue publicado originalmente en 2018, un año en el que Bolivia estaba reevaluándose desde dentro una vez más, y por ello, los editores deciden titular el capítulo “Pachakuti?”. Una decisión tipográfica tan simple como agregar un signo de interrogación después de la palabra Pachakuti da cuenta de que los editores comprenden que la incertidumbre también es, a su modo, una explicación.

Como herramienta de pensamiento crítico, un retrato discursivo de Bolivia como este, tomado desde cierta distancia, permite detenerse por un momento a contemplar lo que de otro modo es difícil de percibir. Esta distancia también previene algunas potenciales distorsiones del autorretrato. Las decisiones sobre cómo se ha procedido con esta representación pueden objetarse y discutirse, y esta posibilidad está contemplada por los editores; aun más, el debate académico es lo que se espera que complete este proyecto, en tanto este debate se produzca luego de leer, comprender y analizar los materiales propuestos. De hecho, una selección equivalente a *The Bolivia Reader* concebida para el contexto académico boliviano, con los documentos originales, sería de extrema utilidad como texto introductorio para muchas carreras universitarias.

*Vértigo liberal. Sociedad, economía y literatura
en la Bolivia de entreguerras (1880-1930)*
Machicado, Cristina; Soruco, Ximena y Soto, Kurmi
(Coord.)
Instituto de Investigaciones Literarias /
Carrera de Literatura, UMSA, 2019

María Ximena Postigo
Saint Mary's College of Maryland, EE.UU.

El conjunto de artículos que ponen en marcha la propuesta de *Vértigo liberal* permite al lector entrar en esa suerte de comunidad imaginada a cuya construcción, con todas sus contradicciones y complejidades, contribuyeron los diferentes actores de la época, desde los protagonistas de la guerra Federal y del levantamiento indígena más señalado en la historia republicana de Bolivia hasta las élites política, económica e intelectual. El llamado al que responden las coordinadoras de este ambicioso proyecto es el de permitírnos mirar la era liberal desde las diferentes esferas que componen, en su conjunto, “un mismo horizonte de época” (p. 9). En su introducción, señalan: “Con frecuencia, la lectura de la época se realizó desde las convicciones profundas del nacionalismo o del antinacionalismo; empero, las instituciones e indagaciones en curso nos conducen a la necesidad de ver la era liberal con otros ojos” (ídem). En efecto, estos otros ojos buscan adentrar al lector en el vértigo liberal derivado de un contexto que, a la vez que se proyectaba en la modernización económica y política, y por tanto en la estabilidad del orden político, “no estuvo extinto de conflicto y violencia” (p. 10).

Este proyecto se desarrolla a lo largo de catorce artículos que las coordinadoras ordenan en tres secciones: sociedad, economía y literatura e intelectuales. Dicha separación no interviene, sin embargo, en la comprensión de cómo, por ejemplo, la economía organizaba la sociedad o de cómo la producción literaria e intelectual se relacionaba con la actividad política que perfilaba tanto a la sociedad como a la economía. La relevancia de esta corre-

lación, que se produce ineludiblemente a medida que leemos el libro, estriba en que cumple a cabalidad con el propósito del proyecto: abrir ampliamente el estudio del horizonte de época que describe la era liberal en Bolivia. La experiencia de lectura del volumen completo es, por ello, fascinante. A medida que pasamos de un artículo a otro, nos movemos de los levantamientos de federalistas en Cochabamba a los encuentros culturales en la ciudad de La Paz, a sus veladas literarias y espacios de entretenimiento, a su producción musical y sus bibliotecas. De aquí se nos transporta lejos, a la aventura de una economía que se gestaba, por ejemplo, en las minas de la cordillera Quimsa Cruz o en las áreas remotas del noroeste del país, donde se ponía en marcha la economía de exportación de la goma. En este contexto, no falta el paso por la investigación científica y geológica que marcaría los primeros avances en la exploración de la minería fósil; tampoco, por supuesto, la revisión de las relaciones bilaterales con Estados Unidos. Regresamos, entonces, al departamento de La Paz, esta vez a la Sociedad Geográfica que, impulsada por la masacre de Mohoza, debatía el pasado glorioso del aymara en contraposición a su presente. Asistimos también a debates –como el que acaece entre Franz Tamayo y Felipe Segundo Guzmán en torno a la educación– y advertimos imaginarios que dan cuenta de las falencias del proyecto liberal. Es el caso tanto de *La Chaskañawi* de Carlos Medinacelli y de *El Honorable Poroto* de Augusto Guzmán como de la frágil figura del “cuerpo señorial” que el autor del último artículo del libro encuentra en las memorias escritas de cierta élite intelectual. De esta manera, *Vértigo liberal* nos acerca a personajes, lugares, relaciones, contiendas, hechos, ideas y problemáticas que constituyen las imágenes de un periodo de entreguerras, la guerra Federal y la guerra del Chaco, en un ámbito marcado a su vez por la derrota del país en la guerra del Pacífico.

Los personajes históricos que el libro rememora, que son muchos, nos ubican en el centro de una variedad de contextos, todos ellos conformándose bajo el común denominador de modernidad, civilización y progreso. Para mencionar algunos de la primera parte, cabe recordar a Martín Lanza, Gerardo Argote y Julio Lucas Jaimes. El artículo “Diferentes, pero unidos y en pie de guerra. Los sentidos del liberalismo en Cochabamba a fines del siglo XX”, de Huáscar Gonzales, encuentra en Lanza el héroe popular en que se manifiesta el protagonismo de Cochabamba durante la guerra civil que derivaría en la victoria liberal. No casualmente la memoria popular lo rescata en su música, como observa Fernando Hurtado en su trabajo sobre Argote, “Las primeras grabaciones de música boliviana: Gerardo Argote y el himno nacional de 1910”. Por su parte, Argote, a quien se describe en el artículo como “uno de los empresarios bolivianos más prósperos” (p. 138), importa a Bolivia el primer fonógrafo, que reuniría a la sociedad en torno al registro

musical tanto de la música popular como del himno nacional, manifestando así una identidad que se iba modelando dentro de un “incipiente nacionalismo” (p. 133). A Julio Lucas Jaimes lo vemos aparecer en el trabajo de Kurmi Soto, “*Las Verdades* (1882-1884) de Julio Lucas Jaimes: Literatura y política en la guerra del pacífico”. La autora, concentrada en la labor periodística de este personaje, lo presenta como “regulador del discurso, justamente en una época en la que el discurso devino ‘fuerza política’” (p. 71). El periódico *Las Verdades*, que Jaimes funda, resulta de y fortalece aquello que Soto entiende como “conjunción entre literatura, política y sociabilidad” (p. 76); es decir, una forma de sociabilidad en que la tertulia literaria va dando forma a los espacios políticos de poder.

La entrada que nos proporciona el libro, desde estos primeros textos, a la esfera política que parecía contener todos los otros ámbitos, da luz a las distintas formas que toma el discurso liberal. Así, es también en espacios de poder donde encontramos, por ejemplo, los debates de la Sociedad Geográfica de La Paz, que ocupan a Pilar Mendieta en “Rescatando el pasado aymara: Los estudios de la Sociedad Geográfica de La Paz a principios del siglo XX”; y así también, la confrontación entre Tamayo y Segundo Guzmán que tiene lugar en el artículo de Fernanda Lola Carrasco, “Educación, indígenas y nación a través de las discusiones pedagógicas entre Franz Tamayo y Felipe Segundo Guzmán”. Ambos artículos muestran la intervención, en las contiendas discursivas, del pensamiento positivista y el social darwinismo que imprimieron la época. En ambos, por tanto, advertimos insistencia en la civilización del indio, proposición a la que Tamayo, para quien el indio era la energía vital de la nación –recuerda Carrasco–, se opondría tenazmente. Mendieta, por ejemplo, apunta que, a consecuencia de la masacre de Mohoza y la rebelión liderada por Pablo Zárate Wilka, el aymara sale del imaginario de indio desvalido para ocupar el de “una raza degradada destinada a su desaparición” (p. 296). Con el objeto de rescatar al aymara de esta imagen, continúa la autora, intelectuales como Rigoberto Paredes los remontan a un pasado magnificante, lo cual motiva la idea, entre otros miembros de la Sociedad Geográfica, de conseguir “su regeneración a través de la educación” (p. 306). La conversación que se desata a partir de estas ideas lleva a Mendieta a señalar “que estamos ante uno de los momentos más ricos en el aporte científico sobre [la cultura aymara] y su historia bajo la rigurosidad del positivismo y el paraguas ideológico del darwinismo social” (p. 298). Este es, precisamente, el aporte que vemos develarse ampliamente en su artículo.

Si bien vemos en todos los artículos de qué modo el afán civilizatorio y modernizador alimenta el mecanismo del proyecto liberal, esto es especialmente evidente en la segunda parte de libro, donde comprendemos que la continuidad del liberalismo requería tanto de la relación bilateral con Es-

tados Unidos como del engranaje, en el ámbito nacional, de los intereses económicos y la ideología política. Esta segunda parte titula “Economía” a secas; nos transporta, sin embargo, a un contexto en que la actividad económica sucede dentro de la esfera política. El artículo de Daniel H. Luján, “Los Estados Unidos y el liberalismo boliviano. Un acercamiento al proceso de afianzamiento de las relaciones bilaterales (1899-1920)”, documenta extensamente los variados esfuerzos de la Bolivia liberal por acercarse a Estados Unidos, tanto con el objeto de atraer la inversión de capitales extranjeros (p. 271) como de modernizar el Estado boliviano (p. 274). Asimismo, en el ámbito nacional, esta sección esclarece hasta qué punto el progreso económico estaba sujeto a la conveniencia con la política liberal. No casualmente Cristina Machicado, en “Travesía minera e ingreso de capitales en el despegue del estaño. El caso de la empresa minera Monte Blanco, 1904-1914”, cumple con el objetivo, entre otros, de “reflexionar sobre las redes económicas y políticas que poco a poco se fueron construyendo en el marco del despegue del estaño (1890-1914) y la política liberal” (p. 175). Del mismo modo, Juan José Anaya concluye su estudio sobre la evolución de la investigación científica para la exploración de la minería fósil en el país (“Ciencia y desarrollo industrial en los orígenes de la minería fósil boliviana”) señalando que la coyuntura política era tan decisiva como las condiciones geográficas y ambientales a la hora de definir la accesibilidad a los recursos fósiles. Es, sin embargo, en el artículo de José Octavio Orsag, “Civilización y liberalismo. La élite gomera durante el auge de la goma”, donde se establece con mayor evidencia el vínculo entre los intereses económicos y políticos en el periodo estudiado. Orsag nos introduce a lo que él llama la “metaestrategia política de la élite gomera” con el objeto de esclarecer la adopción del liberalismo como ideología política por parte de dicha élite. Son los ideales liberales, concluye el autor, los que, a través de la civilización de los pueblos indígenas del noreste del país y la modernización traducida en apertura de vías de comunicación, impulsarían la economía de exportación basada en recursos naturales.

Al mismo tiempo que el pensamiento civilizatorio y modernizador de la época –dentro del cual el indio era, en definitiva, un problema– fundamentaba el liberalismo en todos los ámbitos nacionales, también daba cuenta de las profundas contradicciones y falencias que el proyecto liberal no consigue resolver, lo cual, como bien señala Pedro Brusiloff al referirse a las apariencias que la élite liberal se obstinaba en guardar, terminaría por precipitar “el desastre del Chaco” (p. 379). La mirada al declive del proyecto liberal se desarrolla vastamente en la última parte del volumen. Desde la literatura, el humor y las memorias que registran la pose del intelectual liberal, se nos invita a reflexionar sobre las profundas faltas del liberalismo, que se nos van revelando desde los primeros artículos del libro.

En efecto, los trabajos de Santusa Marca (“Entre lo permitido y lo prohibido: Espectáculos y diversiones públicas en la ciudad de La Paz, 1880-1920”) e Ivana Gabriela Molina (“Libros y bibliotecas en La Paz entre 1920 y 1945”) apuntan, ya en la primera parte de *Vértigo liberal*, muchas de esas apariencias y contradicciones que anidaban en el proyecto liberal. En su estudio sobre los diferentes tipos de entretenimiento a los que asistía la sociedad paceña, Marca observa, por ejemplo, una élite que a la vez que definía ciertas actividades de entretenimiento como “bárbaras”, contrarias por ello al proyecto modernizador, no dejaba de participar en ellas. En sus palabras: “se desnudaba entonces la moral de una élite paceña que, por un lado, se jactaba de propiciar la modernidad en la ciudad de La Paz (...) y, por otro, la echaba por tierra” (p. 110). Molina, por su parte, subraya esta misma moral de impostura al referirse en su trabajo a una proliferación de librerías y bibliotecas, símbolo de civilización y cultura, que no se traducían necesariamente en el aumento de la lectura o la democratización de la educación. Con esto, la autora concluye que, si bien existía un “afán sacralizador de coleccionar libros, vinculado al reconocimiento intelectual y, por ello, sinónimo de progreso”, este estaba “cargado de impostura” (p. 167).

De esta impostura parece derivar el cuestionamiento que pone al proyecto liberal en crisis. Los tres últimos artículos del volumen dan clara cuenta de esta mirada crítica a la sociedad liberal. Estos son “Autoparodia de la voz narrativa en la ficción política de la era liberal: La novela *El Honorable Poroto*”, de Ximena Soruco; “La crisis del *ethos* liberal vista desde *La Chaskañawi* de Carlos Medinaceli”, de Freddy R. Vargas, y “La configuración del cuerpo señorial en las memorias escritas por algunos intelectuales de principios del siglo XX en Bolivia”, de Pedro Brusiloff. Con su indagación en “la primera novela política de [este] periodo”, *El Honorable Poroto*, Soruco observa que el típico político boliviano de la época es llevado a “la forma de la novela política [en tanto] parodia a los vicios del sistema político liberal que, en la práctica, había entrado en decadencia, pero también, sobre todo, a la sociedad que había conformado esta estructura, primero para socavarla y, después, para vaciarla de sentido” (p. 336). Los vicios a los que se refiere la autora son, entre otros, la falsedad del sistema electoral que, en realidad, se definía por la compra y venta de votos; el ingreso en la política como una “vía óptima de ascenso social”, y el ascenso social por medio de “la adquisición de capital cultural letrado” (p. 346). En otras palabras, el Honorable Poroto es la imagen, otra vez, de una impostura con apariencia de político.

Por su parte, Vargas contextualiza *La Chaskañawi* en el marco del “agotamiento del proyecto liberal”, evidente en el declive que comenzaba a manifestar “el mundo señorial” (p. 349). De la caída del proyecto liberal señorial, advierte el autor, emergen dinámicas más bien cholas que, a través de

la participación política o la acumulación de capital, van apropiándose de los espacios que hasta entonces se ajustaban al mundo señorial. Para Vargas, Claudina, en *La Chaskañawi*, es la chola que construye, por medio de la acumulación de capital, la autonomía que la política no provee. Se libera, de esta manera, de su condición subalterna a la vez que desarticula la apariencia de la élite liberal. Esta última es, precisamente, la que ocupa a Brusiloff, la del cuerpo señorial que abarca desde un modo de vestir hasta “un conjunto de gestos, de hábitos y de actitudes” (p. 370), apariencia por la que dicho cuerpo siente pertenecer tanto a la élite local como a la aristocracia extranjera. Su declive no podrá más que develar su inexistencia, “la sombra”, en palabras del autor, “que desfilará, trágica y cómicamente, en la luminiscencia tenue de la fantasía melancólica”, en los discursos vacíos, diría quizás Soruco, del Honorable Poroto. Dicho cuerpo señorial, parecen decirnos estos autores, es la imagen del fracaso del proyecto liberal.

El recorrido que hacemos aquí, a través de todos los artículos de *Vértigo liberal*, muestra una entre muchas otras conexiones que existen entre ellos. Y es que el entramado que articulan proporciona una vasta imagen del horizonte de época en que se despliegan las cuatro décadas (1880-1920) de la era liberal en Bolivia. Además de comprender extensamente los múltiples contextos de la Bolivia liberal, los autores comparten con el lector una diversidad de significativas fotografías y publicaciones de la época, que contribuyen a habitarla en sus imágenes. De esta manera, con exitosa ambición, este libro consigue lo que se propone: dar cuenta de los diversos ámbitos y facetas de un proyecto sostenido por el deseo vehemente de modernización, progreso y civilización en la Bolivia de entonces y mostrar, a la vez, las falencias, las contradicciones y la impostura que, poniéndolo en crisis, precipitaron su ocaso.

Interior mina y Cuentos mineros
René Poppe
La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2020

Mauricio Murillo
Universidad Mayor de San Andrés

Quien ha entrado a la mina para trabajar en ella, que le dedica sus días, que pasa más tiempo en su interior que afuera, no termina de irse de la mina, de salirse. Es una de las afirmaciones más contundentes y simbólicas de *Interior mina* de René Poppe. Es, además, un mantra que se repite en varias partes del libro. Podemos leer esta propuesta y contrastarla con la de *Cuentos mineros* en un volumen que recién ha presentado la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. Se puede leer en estos dos libros la mina como laberinto, la mina como sepulcro, la mina como hueco si fin. “[C]omencé a introducirme en las entrañas de la tierra” (p. 71), dice el narrador de *Interior mina* cuando entra por primera vez a la mina. Es en esas entrañas que se queda aunque haya salido.

Interior mina es un libro testimonial. Se lo puede definir así por no encontrar un mejor término. No es un libro de no ficción ni de periodismo narrativo. Tampoco es una novela. Esta es una de sus características más ricas. Poppe relata su experiencia trabajando como minero, un poco como una bitácora, un poco como un diario. Su narración está construida en la experiencia y es la voz en primera persona que dirige el relato cotidiano. En este libro, uno de los tópicos que se repiten, como se ha visto arriba, es, por ejemplo, que uno llega a trabajar a la mina por tres meses y se queda veinte años. Nadie se va, le repiten a Poppe varios mineros que van trabajando años en las entrañas de la tierra. La paradoja acá es que Poppe solo está ahí por cuatro meses, pero no se va; es decir, la advertencia se hace carne en él, que narra su experiencia minera. Desde el inicio del libro, cuando va llegando a Llallagua, antes de meterse a la mina ya se ha metido en ella. “Desde que anocheció no era posible distinguir el cielo nublado de la tierra oscurecida. Todo era igual alrededor” (p. 67). En la noche todo es oscuridad, como será adentro, entre las galerías.

La presencia más importante adentro no es la del mineral o la del minero, sino la del Tío. *Interior mina* lleva esta dedicatoria: “Al Tío de la mina, a la China Supay, a la Vieja, a los malignos. Sobre todo, a los mineros de siglo XX” (p. 65). En el libro, varios de los momentos claves son cuando Poppe está en presencia del Tío. La primera vez que lo ve, por ejemplo, o cuando explica que los Tíos los hacen los mineros con sus propias manos (Poppe hace uno, también).

Frente al trabajo de minero, está otra paradoja: la de la escritura. En una escena, Poppe le explica a un compañero minero que quería conocer la vida del trabajador “para obtener materiales para literaturizarlos” (p. 81). En otra, porque lo ven “blancoide”, repone “que estudiaba Filosofía y que vine a conocer el trabajo minero” (p. 82). Entonces, Poppe, desde la honestidad de su escritura, no asume el rol de los mineros: trabaja como ellos, pero sabe que no puede ser ellos. Como cuando hablan en quechua y él no entiende “una sola palabra” (p. 85). Hacia el final del libro, Poppe dice que las páginas de su cuaderno se están acabando. Este espacio ya completo marca también el fin de la experiencia minera. Con el fin del papel se acaba la escritura y con eso se acaba su trabajo en la mina. Así también se marca la característica principal del libro de ser testimonio: sin experiencia, no hay escritura.

El otro libro que reúne este volumen de la BBB se aboca a la ficción. *Cuentos mineros* es un conjunto de relatos sobre personajes ligados a la mina. En este caso, Poppe elabora narradores distintos y focaliza los cuentos en distintos personajes y sus experiencias. El primer relato, “*Kboya loco*”, funciona como una suerte de poética. El título del cuento quiere decir “loco de la mina”. Poppe vuelve al tópico de no poderse ir de la mina: “[el nuevo] después no se quiere ni salir” (p. 199). En el cuento, un minero novato lo mira al Tío y se obsesiona con él: “Me paraba frente a él, mirándolo, y si algún día no hubiese tenido que trabajar, seguro toda la mita yo me la pasaba mirándolo y mirándolo” (p. 200). El Tío obsesiona y atrae al narrador. Al final del cuento, las miradas se subvierten: el minero novato es el Tío, mira desde los ojos de este.

En *Cuentos mineros* se concreta de manera descarnada lo que se veía como amenaza o como telón en *Interior mina*: la violencia del Estado. “¿Ha venido el ejército?” (p. 371), pregunta un personaje. En “Hundimiento de la mina Bolivia” se siguen las historias mínimas de muchos personajes desarrollados por Poppe y su relación con el derrumbe de la mina. Poppe narra el hundimiento final. En ese “pleno hundimiento” también se lee desde lo simbólico la violencia social y económica que desgasta el cuerpo de los mineros.

Uno de los aciertos mayores de este volumen editado por la BBB es poner en el mismo espacio textual dos libros que en su oposición permiten distintas miradas sobre la experiencia del minero. Este volumen es también un diálogo de miradas, no solo temáticas, sino, por ejemplo, formas de mi-

rarlo al Tío. Lo más obvio es que *Interior mina* es un relato testimonial y *Cuentos mineros* es un volumen de cuentos ficcionales. Pero esto entraña más. Por ejemplo, la diferencia entre la focalización de los narradores genera distintas lecturas. La fragmentación de *Cuentos mineros* se opone a la progresión marcada de los días en *Interior mina*. En este, Poppe dice: “No pasó ni el mes y el otro murió con mal de mina. Muchos me dijeron que al enfermo de silicosis la mina le preserva la vida. Gente que sale de vacaciones o se retira de la mina para irse a otros lugares, muere al poco tiempo. Les hace falta seguir trabajando para mantenerse vivos” (p. 115). De la mina no se sale, para seguir viviendo hay que seguir trabajando en ella (o escribir sobre los que la habitan), meterse a sus entrañas, pedirle permiso al Tío.

Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó
Adolfo Cárdenas
La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2019

Martín Mercado
Universidad Mayor de San Andrés

Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó (2019), escrita por Adolfo Cárdenas, es ahora una de las novelas pertenecientes a las 72 obras de la colección Letras y Artes de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB). Este volumen de la Biblioteca es particular, por ofrecer al lector cuatro textos de indudable importancia en las letras nacionales. En primer lugar, se nos brinda el estudio introductorio –sin exageración, exhaustivo y erudito– de Luis H. Antezana. Inmediatamente, se encuentra la novela con sus 16 capítulos y las ilustraciones de Alejandro Salazar. En tercer lugar, está una invaluable entrevista del tipo biografía-obra, en la que Antezana y Cárdenas nos permiten comprender algunos pormenores de la propuesta estético-literaria que nutre y cobija a *Periférica*. Finalmente, se nos ofrece la novela gráfica, cuyos responsables de la adaptación y dibujos son Susana Villegas y Álvaro Ruilova; del color, con ayuda de Miguel Mealla, Óscar Zalles; y de la rotulación, Marco Guzmán. La señalada edición de la BBB ha logrado robustecer en un solo volumen la ya intrincada complejidad textual, paratextual e intertextual de la novela de Cárdenas, que al parecer no deja de enriquecer sus recursos y potenciar sus sentidos cada cierto tiempo. A esta densa obra se dedicarán las líneas siguientes, buscando enfatizar, de ser posible, algunos rasgos ligados a la narrativa y a la música que puedan encender el interés de nuevos lectores y hacer eco en futuras interpretaciones.

La novela es un desarrollo no lineal del cuento “Chojcho con audio de Rock p’sado”, publicado en 1992. Según rememora su autor en la entrevista con Antezana, el proyecto de la novela inició tres años más tarde, en 1995, cuando él se encontraba en Iowa. Hasta 2003, el autor habría retomado y dejado “dormir” los avances, no solo por una tendencia poco regular en su

escritura, sino porque esta obra se pensó como una “novela segmentaria, es decir, cuenta historias que no tienen fin y se salta de una trama a otra diferente, que nada tiene ver con el contexto anterior” (Cárdenas, 2019: 317). Aunque cada uno de los capítulos posee cierta independencia, se debe reconocer que no hay necesariamente una ruptura en la trama o en la narración.

Si por una finalidad meramente práctica aceptamos que una trama es la historia que se cuenta mediante determinada narración, considero que la novela permite señalar dos perspectivas posibles. Según la primera, la trama gira en torno a atrapar al testigo del asesinato del personaje “el Rey”. Esta vía valida el estudio de la novela dentro del género policial o negro, en su vertiente de literatura urbana pacheña. Esta vena es una de las más recorridas por los intérpretes. La segunda parece no ser menos interesante; en ella, la trama consiste en evitar que el personaje “El Lobo” sea descubierto como el autor de una venganza fatal. Bajo esta perspectiva, la novela cobra el perfil de una tragedia institucional, donde sus personajes quedan atrapados en redes de jerarquías de poder y violencia física, política y cultural, en la que ellos participan gustosamente por mor de intensos placeres inmediatos. En la primera se enfatizaría el carácter teleológico de la narración mientras que, en la segunda, las dinamizadoras peripecias deberían quedar realizadas. ¿Alguna se sobrepone a la otra? Esa respuesta depende de la economía del deseo que impulsa la interpretación particular, quedando, por tanto, fuera de nuestra consideración, según sugieren las misteriosas reglas del arte de la recensión. Pasemos, pues, a la narración.

La narración es la forma, diría algún afamado crítico literario. La forma en que esta novela narra su ambivalente trama parece perfilarse desde el subtítulo, *Ópera Rock-ocó*. Como la ópera es polifónica y el segundo término suena no solo al afamado batracio andino, sino también a barroco, buena parte de la tradición literaria le ha achacado a la novela de Cárdenas su afiliación al neobarroco literario à la Sarduy con la particularidad de su *more* urbano andino (Antezana, 2019: 16-21). El autor de la novela también ha reconocido esta proximidad. “Parodia, metalenguajes, estas lecturas de entrelíneas, los intertextos y sobre todo la risa hacen que sí se asocie un poco con el barroco” (Cárdenas, 2019: 319). No obstante, él mismo considera que su estética está más próxima a la noción de realismo grotesco, propuesta por Javier Sanjinés. Dado que en una reseña no es elegante desarrollar la trifurca con otros comentaristas, ni tomar a pie juntillas lo que de sí dice un autor, me gustaría acentuar de otro modo el subtítulo de *Periférica*.

La narración de esta *Ópera Rock-ocó* es musical. Su musicalidad proviene de la “oralidad” de la voz de los personajes y de los recursos musicales que, en relación con las imágenes, forman los principales recursos narrativos. Dos recursos evidentes son las imágenes y las canciones; ninguna de ellas es una mera ilustración, pues el desarrollo narrativo de la trama no puede dispensar de

ellas. La confluencia de estas estrategias narrativas produce el efecto chojcho de la novela. Lo importante en la narración de la novela es el conjunto, es decir, el modo en que los elementos se montan artesanalmente, y no solo en su valiosa autonomía. Como dice el autor, “los chojchos eran fiestas muy populares, ya no una individualidad, sino una celebración” (2019: 315).

En las ilustraciones hay información que sirve como el espacio real donde se asientan los déicticos de la voz de los personajes. Por ejemplo, cuando se lee, “[e]l caso es que allí estaba el recuadro...” (2019: 149), o “... cuando al pasar por un quiosco leo:” (265). Después de cada una de estas frases aparece un objeto gráfico que pone en perspectiva de primera persona al lector de un modo que la sintaxis alfabética no permite. Frente al grafiti, o al letrero de comida, el lector ve exactamente lo mismo que ve el personaje.¹ Esa imagen es parte de la oralidad de *Periférica*; como señala Barthes, “el *haber-estado-abí* de las cosas es un principio suficiente del habla” (2017: 236). En esta vía, la narración gráfica de la novela escrita es el germen de la novela gráfica, aunque esta última no es más que una parodia de aquella. ¿Por qué? Porque le falta el otro recurso, la música. En este sentido, las canciones parecen ser menos fáciles de elidir en la novela escrita.

En el caso de la música, esta acompaña e hila el desarrollo de la trama. En algunos casos, la música es parte de la escena, en la que se identifica el tema o se lo deja a la imaginación después de haber mencionado el grupo; así, la primera mención corresponde a la banda Judas Priest (2019: 63), imaginando que puede ser la canción *Breaking the law*. Las canciones no solo son escuchadas, sino también cantadas, convirtiéndose en parte del diálogo, monólogo interior, o de las pistas, e inclusive como única capacidad comunicativa (en especial, páginas 189-194). En otros casos, aclara o ironiza la situación subjetiva y emocional de los personajes, por ejemplo, con “Oda a mi familia” de Dolores O’Riordan del grupo The cranberries (2019: 74); “Duerme negrito” de Atahualpa Yupanqui (82); “Take look around” de Limpit Bizkit (200); siendo en algunos casos difícil saber qué canción es, como en aquella “de los recaducos braders Gibb, y ese topjit (...) Dis is uer ay queim in (...)” (2019: 199), es decir, “This is where I came in” de los Bee Gees. A esto se debe sumar las canciones creadas (y modificadas) para, o por, algunos personajes. Las canciones, como rock, tango, morenada, balada, mariachi, bolero, saya, ópera, cumbia, disco, pop, etc., aunque pertenecen a diferentes géneros, cobran un valor individual en la trama. En este sentido, se puede decir que la evidente (y a veces camuflada) presencia de la música en el desarrollo narrativo de la trama tiene un potencial lúdico importante

1 Esto nos permite señalar el error en la página 150, en la que el número del gráfico no coincide con el del texto. En el anuncio se lee “Evaristo va al Valle. N° 1336” y abajo, “... hasta ubicar el número 136”. Falta un 3 en el párrafo donde se señala la oficina.

para el lector, que, en el proceso de lectura, bien puede omitir las referencias o buscarlas neuróticamente (ver tabla adjunta).

La narración de la novela de Cárdenas es musical también por su afamada “oralidad” escrita. Se caería en el saco roto de la ingenuidad si se pensara que la novela está escrita tal como se habla; por el contrario, la novela crea un efecto de oralidad estableciendo una ortografía basada en principios fonéticos. En otras palabras, utiliza el conocido recurso al sociolecto, interviniendo la ortografía. No obstante, considero que hay una exploración más interesante en la oralidad de *Periférica*.

En *Periférica*, la oralidad en realidad es un medio de acceso a la subjetividad mental, ese bello invento que ha madurado desde la creación de los rituales individuales de purificación, pasando por la lectura silenciosa y la literatura hasta la filosofía de la mente. De hecho, según el heterofenomenólogo Daniel Dennet, lo que consideramos como “yo” es solo un centro de gravedad narrativa, capaz de auto-representar la resonancia diferentes discursos. A partir de la relectura de la novela de Cárdenas, me percaté de que entre los discursos más importantes que solemos resonar para darle forma a nuestro centro de gravedad, deben ser enfatizadas “nuestras” canciones e imágenes. “Nuestras”, porque provienen de los ecos de los social, pero “nuestras”, pues en cada individuo hay un modo irrepetible de organizarlas.

En la mezcla de todos sus elementos, la narrativa de *Periférica* produce su efecto chojcho. El efecto chojcho nos hace creer que esa mezcla dispar, “de mal gusto”, de canciones, de aparente oralidad, existe en algún lugar fuera de su narrativa, cuando en realidad no es más que la descripción de su propio mundo ficcional. La forma de su narrativa parece ser un *soundtrack* dispar.

Finalmente, y con modestia, considero que todo ser vivo capaz de leer debería considerar la novela de Cárdenas como una oportunidad muy particular de explorar una narrativa musical de una trama que puede ser leída, por lo menos, de dos maneras diferentes. En *Periférica* encontrará el hermoso modelo de una mente, cuyo inexistente centro narrativo está lleno de canciones cada vez menos conocidas y cada vez más autónomas en su mundo ficcional. De hecho, es probable que Ud. encuentre en la novela un divertido ejemplo de lo que suele llamar “lo que recuerdo de mi pasado”.

Tabla adjunta: *Soundtrack* de *Periférica*

A continuación, se ofrece al curioso lector una lista, probablemente incompleta, de las bandas, grupos o canciones que aparecen en la novela de Cárdenas. Se anota el modo en que aparece la referencia (artista o canción, sea en letra y/o partitura), después se anota la banda y título de la canción, si corresponde, seguida de la página:

Aparece como...	Banda, autor o intérprete	Título	Página
Artista	Judas Priest	-	63
Artista	Alice Cooper	-	73
Solista	Marilyn Manson	Beautiful people	73
Arista	The cranberries	"Oda a mi familia"	74
Canción	Manuela Mocumbi	Zamba Canuta	79
Canción	Atahualpa Yupanqui	Duerme negrito	82
Artista	Alanis Morisset	Mary Jane	82
Artista	Meredith Brooks	Bitch	108
Canción	Ópera aira	Verdi	108
Canción	Henry Carey	God save the Queen	108
Canción	Tanguito	Simón el Esplendoroso	122
Canción	Abba	Gracias por la música	124
Canción	Gregorio	Canto gregoriano (charango)	133
Canción	Daniel Toro	Zamba para no olvidar	136
Canción	The carpenters	There's a kind of hush	136
Canción	Los jaivas	Todos juntos	137
Canción y grupo	The animals	The house of the rising sun	141
Canción	Ian Anderson – Jethro Tull	Budapest (carnavalito)	162
Canción	Janis Joplin	Summertime (carnavalito)	162
Canción y autor	Juan Rosas	La guerra de los Rosas	162
Canción y autor	Juan Rosas y Severo Fernández	Domitila (morenada)	162
Canción	Juan Rosas	La balada del salteño	162
Canción	Juan Rosas	Felipe Delgado / Ramona (morenada)	162
Canción	U2	Where the streets have no name	171
Canción	Carlos Gardel y Alfredo Le Pera	Volver	172
Canción	Juan Carlos Cobián	Nostalgias	173
Canción	Los embajadores criollos	Víbora	173
Canción	Alejandro Fernández	Abrázame	174
Canción	Cantado por Quique	Tchichííí, poroborom	175
Canción	José José	La nave del olvido	176
Canción	Vicente Fernández	Perdón	176
Canción	Carlos Gardel	Silencio	177
Canción	José Luis Perales	Y tú te vas	178
Canción	Pendulum	Fasten your seatbelts	186
Nombre	Eva Ayllón	El pabellón (El hombre que supo amar)	188
Canción	Javier Solís	El loco	190
Canción	Edgardo Donato	A media luz	190
Canción	-	"Se fue, se marchó"	
Canción	-	"Es el momento de amonestar"	190
Canción	Enrique Rodríguez (Nelson Ned - Joselito)	"Dónde estará mi vida"	191
Canción	-	"Tu parecido a mí"	192
Canción	Sonora Santonera	Corazón de acero	192

Canción	Los panchos	Mar y cielo	193
Canción	Sandro	Me amas y me dejas	194
Canción	Jaime del Río	Mi pena	196
Epígrafe	Matilde Casazola	Pájaro brillante	197
Canción	Bee Gees	This is I where came in	199
Artista	Matchbox twenty	-	200
Artista	Def Leppard	-	200
Artista	Los cinco latinos	-	200
Canción	Limpt Bizkit	Take a look around	200
Canción	Air supply	Good bye	203
Canción	Leonardo Favio / La Tejerina	Hoy la vi	207
Mega chojcho	Fiesta en honor al casamiento de Maiquel Orías	Mega chojcho	219
Canción	Juan Arana. Melodía. Clímax	Con un vaso de cerveza	219
Artista	Roca Solida	-	220
Artista y canción dedicada	Los Lobos	Dedicada a Renecito Bascopé, en el cielo	220
Artista	Blanca y sus cómplices, Celia Kruger	-	220
Epígrafe	Compay Segundo	Yo vengo aquí	221
Canción	PK2	Bailando	223
Artista	Evangélicos y otros cristianos	Cumbia blanca, himnos evangélicos con ritmo tropical	223
Canción	Bibis	Piensa en mí	225
Artista y video	Pink Floyd	The Wall	230
Canción	Paul McCartney y Steve Wonder	Ebony and Ivory	231
Referencia	Antonio Montes Carlderón, interpretado por Zulma Yugar	Boquerón abandonado	232
Canción	Néstor Olmos y Juan Torrez	Rosa carmín	234
Canción	Simeon Roncal	La huérfana Virginia	234
Canción	Luis Felipe Lira Girón	Carandaiti	234
Canción	-	Yaravi dedicado a los inmigrantes judíos	234
Canción	-	El triste. Estoy feliz	234
Canción	Simón Díaz	Caballo viejo	262

Bibliografía

Cárdenas Franco, Adolfo (2019). *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó*. (7.^a Ed.). *Periférica Blvd.*, novela gráfica. Susana Villegas y Álvaro Ruivola (adaptación y dibujos) (2^a ed.). Estudio introductorio por Luis H. Antezana. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Barthes, Roland (2017). *Un mensaje sin código. Ensayos completos en la revista Communications*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Dennet, Daniel (1995). *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinar*. Barcelona: Paidós.

Arguedas, Tamayo y Reinaga
Pedro Bursiloff, Vladimir Torrez y Sergio Barnett
La Paz: Centro de Investigaciones Sociales (CIS), 2020

Fernando Iturralde
Universidad Mayor de San Andrés

Este volumen es el número 1 de la colección “Mapas de debate” que el Centro de Investigaciones Sociales incluye entre sus varias propuestas de publicación. No es propiamente el primero de la colección, pues existe un volumen 0, escrito por quien ideó y organizó la redacción de los primeros volúmenes, el filósofo Luis Claros Terán. Este primer volumen, justamente numerado 0, está prologado por Luis “Cachín” Antezana, nuestro mayor filósofo del lenguaje, aunque él mismo prefiera designarse como filólogo.

Con esos antecedentes, podemos comenzar nuestra lectura del libro. El que nos convoca en esta reseña nos habla de tres de los pensadores bolivianos más relevantes del siglo XX: Arguedas, Tamayo y Reinaga. Cada capítulo está escrito por un investigador joven, y los tres han demostrado estar a la altura de la tarea. El capítulo de Arguedas fue escrito por Pedro Brusiloff; el de Tamayo, por Vladimir Torrez, y el de Reinaga por Sergio Barnett. Veamos cada uno de los capítulos en mayor detalle a manera de comentarlos por separado y dar un veredicto final sobre el libro.

Brusiloff plantea su capítulo en función de la disquisición entre la actualidad y la vigencia de Arguedas. Describe muy bien cómo las influencias internacionales de su autor impulsaban su alienación y su esnobismo con respecto a Bolivia. El investigador clasifica tres tipos de debates en torno a la obra del pensador y novelista paceño: el afectivo, el epistemológico y el ideológico. Estas tres categorías coinciden parcialmente con la valoración que se ha hecho de Arguedas en términos cronológicos. Brusiloff deja en evidencia las contradicciones de todos estos momentos críticos. Lamentablemente, descalifica algunos problemas que clasifica dentro del debate “afectivo” –que nos parecen tan ricos y sugerentes– como meros “provincianismos”, es decir,

como rémoras de una crítica que no logra ser plenamente moderna. Al contrario, son estas pugnas por “prestigio” (p. 33) las que constituyen un buen porcentaje de la vida intelectual en cualquier medio académico. Y son estas mismas pugnas las que se juegan en la adopción imitativa de modas intelectuales foráneas.

El segundo capítulo del libro, escrito de forma excepcional por Vladimir Torrez, es muy rico y complejo, sin duda, pero lo es porque convoca al “hechicero del Ande”. Escribir sobre Tamayo debe ser uno de los retos intelectuales más grandes de nuestra época y Torrez trata de explicar esto en su texto. Sin embargo, escoge un eje problemático sumamente interesante y productivo para analizar la obra y la trayectoria de Tamayo. Torrez se pregunta si se puede juzgar realmente a Tamayo dentro de la dicotomía simple de “progresista” y “conservador”. El recorrido histórico que sigue el investigador en su capítulo es sumamente instructivo de la forma en que el “mito” Tamayo se construye y deconstruye. La demistificación que Reinaga realiza de Tamayo –y cómo Torrez la narra y comenta– es fascinante. El autor del capítulo nos hace saber, primero, que Reinaga inicia su empresa antitamayista después de que el bardo ha muerto. Esto anticipa el capítulo de Reinaga, pero también nos ayuda a entender la importancia de la desmitificación del ídolo y del surgimiento de un radicalismo que, precisamente, pretendería ser más auténticamente indio.

Torrez es detallista y cauteloso con sus comentarios y conclusiones; si bien posee un fraseo largo, esto le sirve para desarrollar la complejidad de las paradojas de quien fuera “el pensador más importante de Bolivia”. El capítulo mismo es como un recuento de paradojas estimulantes sobre la historia de Bolivia y de la historia intelectual y de las ideas en el país. Hay algunas cuestiones que, sin embargo, no están muy aclaradas conceptualmente. Por ejemplo, Torrez usa de forma bastante indiscriminada el término “mito” y sus derivados, pero no da cuenta en ningún momento de una veta teórica sobre este fenómeno. No es un problema mayor porque entendemos de forma intuitiva lo que quiere significar; sin embargo, una teoría literaria, antropológica o textual sobre el mito hubiera sido muy productiva.

En lo que concierne al capítulo de Sergio Barnett, no podríamos pedir más. Es un trabajo muy bien elaborado, en la investigación y en el orden de la exposición. Barnett escoge el debate en torno a la clasificación de Reinaga como revolucionario o reaccionario. El investigador comienza explicando la discusión que existe sobre la periodización de la obra del filósofo quechua, discusión que, por cierto, incluye al propio autor y a su heredera intelectual y sobrina. Esta primera parte se encarga de mostrarnos la diversidad de abordajes que ya se han hecho de la obra de Reinaga (no solo el importantísimo trabajo de Gustavo Cruz y los acercamientos pioneros de Esteban Ticona,

sino los muy interesantes aportes de Alvizuri y Escárzaga). El panorama que nos deja es sumamente complejo. Las periodizaciones propuestas por los críticos atañen a la historia intelectual del país y a sus derivaciones: desde el cristianismo sincrético hasta el amautismo, pasando por el marxismo y el nacionalismo revolucionario. En lo que sigue del capítulo, Barnett explorará con profundidad los recorridos de esta periodización y las razones teóricas, políticas y existenciales que subyacen a la problemática. Así, comprenderemos cómo Reinaga pudo plantear un indianismo radical a partir de sus críticas a Tamayo y al nacionalismo revolucionario, pero también cómo se proyectó como un líder casi místico y espiritual del indianismo por venir.

A modo de conclusión, no nos queda sino resaltar la relevancia e importancia de este tipo de emprendimientos para el desarrollo de los estudios bolivianos, del campo intelectual y de la sociología de los intelectuales bolivianos. Pensamos que esta colección adoptará cada vez mayor relevancia y será precursora de otros proyectos similares en otros ámbitos. Recomendamos la lectura de este volumen a interesados en el campo intelectual boliviano, la historia de las ideas en Bolivia y la sociología de los intelectuales, pero también a los expertos y futuros estudiosos de los autores pensadores convocados en el volumen. Auguramos un gran futuro para esta nueva camada de investigadores que seguramente nos dará otras interesantes obras en el futuro.

*Cultura letrada y proyectos nacionales.
Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)*
Fernando Unzueta
La Paz: Plural editores, 2018

María Luisa Soux
Universidad Mayor de San Andrés

El libro *Cultura letrada y proyectos nacionales. Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)* de Fernando Unzueta, publicado por la editorial Plural en 2018, aborda una temática que se inserta dentro de los estudios culturales y los estudios poscoloniales tanto desde la historia como desde la literatura. Su enfoque utiliza conceptos trabajados por autores como Benedict Anderson y la construcción de la nación como una “comunidad imaginada”, Jürgen Habermas y su concepción de la “esfera pública” y Michel Foucault y sus conceptos sobre el discurso como una construcción de realidades y no solo como una descripción de las mismas.

A partir de estas propuestas, que son analizadas de forma crítica mostrando las peculiaridades de la cultura latinoamericana y boliviana, y de un profundo trabajo en las fuentes primarias hemerográficas y la bibliografía histórica y literaria, Unzueta analiza, desde una aproximación “discursiva y constructivista” (p. 16), la relación existente entre la construcción de la nación boliviana en el siglo XIX y el papel que jugó la prensa a través de la formación de una cultura letrada. Por sus páginas transitan los pasquines, los primeros periódicos oficiales, las lentas modificaciones de la opinión pública, la inserción de una nueva sensibilidad y, finalmente, el surgimiento de una narrativa nacional que reforzó, desde la literatura, la conformación de un proyecto nacional.

Unzueta aborda el tema acompañando un largo proceso histórico que se inicia en el proceso de independencia, prosigue con la formación de la nación y concluye con una Bolivia post guerra del Pacífico, en la que ya no está en duda la vida de la nación, aunque se hace necesario crear al sujeto nacional.

Son casi cien años de historia acompañados de imaginarios y proyectos durante los cuales se insertará la palabra escrita, desde la ciudad letrada colonial hasta el sujeto nacional mestizo y desde el pasquín hasta la novela histórica.

El libro se inicia en las primeras décadas del siglo XIX, de forma paralela al proceso hacia la independencia. Como es conocido, en Bolivia no existió una prensa hasta antes de 1825; sin embargo, ello no significó que no existiera un ámbito público. El autor aborda esta situación a partir del concepto de “ciudad letrada”, tomando como ejemplo la ciudad de La Plata, que, a pesar de albergar una sociedad estratificada y quizás por la presencia de un ambiente universitario, fue un centro fundamental de difusión de ideas en espacios públicos y privados formales e informales (p. 29). La opinión pública generada en este ambiente siguió un camino que comenzó con la crítica al mal gobierno, prosiguió con el de la discriminación hacia los criollos, para decantarse finalmente en un “patriotismo criollo”. Este ambiente criollo letrado será fundamental al momento de dar una respuesta a la crisis de la monarquía, posición que se manifestó a través de pasquines y otros papeles, además del rumor, los chismes y habladurías; todo ello en un espacio público que se alimentó de la letra escrita y la oralidad.

Una segunda parte del libro aborda la prensa durante los primeros años de vida independiente y de formación nacional. Parte de la constatación de que, a diferencia de la experiencia europea, donde la novela se constituyó en el fundamento de la conformación de la “comunidad imaginada”, en América Latina, a pesar de la publicación de algunas novelas tempranas como *El Periquillo Sarniento*, de 1816, el papel central lo tuvo la prensa. En el caso boliviano, en periódicos como *El Cóndor de Bolivia* o la *Gaceta de Chuquisaca* se presenta, ya desde el año de fundación, una voluntad pública de “ser una nación” (p. 53), lógicamente con una visión limitada y letrada que excluía de la ciudadanía a una gran mayoría de la población, fundamentalmente a indios y mujeres. Para Unzueta, el objetivo civilizador y paternalista de la prensa en estos momentos fundacionales sigue las pautas generales de la emergencia de las naciones “modernas”, basadas en una ciudadanía restringida. La prensa, como un aspecto clave en la conformación de una esfera pública, fue central en la gestación de un imaginario social, de una “comunidad imaginada”; ejerció una función formadora del espíritu cívico y, poco a poco, de un nacionalismo que fortalecería la pertenencia a una Bolivia independiente. Para ello, de acuerdo con Unzueta, se buscaría generar una “nacionalización” del espacio y del tiempo. En el primer caso, al establecer un discurso de conocimiento y defensa del espacio nacional y, en el segundo, al dar visibilidad a fechas y momentos constitutivos de la nación, además de generar un discurso ligado al progreso.

Hacia mediados del siglo, en un momento en el que ya se había consolidado la independencia con relación a los países vecinos, la prensa en su conjunto fue cambiando sutilmente. Este tema es abordado en el tercer capítulo del libro. Del objetivo primordial de promover un ciudadano virtuoso y fortalecer la nacionalidad, se pasa sutilmente a redefinir la nación a partir de los sentimientos. De ahí que, con la configuración de un nuevo público y una mayor apertura hacia lo plural, surge la literatura como parte importante de la prensa. En esta etapa destaca el periódico *La Época*, dirigido por dos exiliados de las luchas políticas argentinas, entre ellos Bartolomé Mitre. La característica de este y otros periódicos fue la publicación de folletines o novelas por entregas con obras de novelistas europeos de moda y, posteriormente, con la primera novela sentimental, *Soledad*, del mismo Mitre. Para Unzueta, *Soledad* y otras lecturas pueden considerarse “romances nacionales”, en el sentido que la historia de amor se desplaza a una historia de la nación a través de determinados personajes. En el caso de *Soledad*, los protagonistas simbolizan, al mismo tiempo, al patriota leal y los valores nacionales (p. 98). Además, su presentación como folletín permite articular la sensibilidad romántica de la novela con el patriotismo y el espíritu nacional propios de la prensa, relacionados con el pasado, la guerra y la lucha contra el sistema colonial. Finalmente, si bien tanto la novela como el periódico se ocupan de Bolivia, Mitre no se sustrae de su condición de exiliado, estableciendo paralelismos entre la situación boliviana, más estable, y las dificultades para consolidar el proyecto nacional en su Argentina natal.

En el capítulo siguiente, Unzueta aborda el tema de la institucionalización de la literatura nacional, estudiando la misma a partir de la prensa. Es crítico con los estudios de historia de la literatura del siglo XIX en América Latina, que, asumiendo como modelo los conceptos europeos de unidad lingüística, invisibilizan la diversidad. A partir de ello, señala que la historia literaria negó o minimizó la producción colonial, la popular y la indígena. Señala el autor que esa percepción puede ser mediatizada si se aborda la prensa, ya que esta no contiene únicamente novelas en sus folletines sino varios otros géneros como los diálogos, las sátiras, los cuadros costumbristas, los discursos fúnebres y las leyendas, entre otros; por lo tanto, la posición de la historiografía literaria acerca del escaso desarrollo de la literatura nacional se debe a que se ha centrado exclusivamente en la novela. Para Unzueta, este vacío ha sido cubierto por la reciente obra de Juan Pablo Soto, de 2016, que lleva como título *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve, 1847-1896*. De acuerdo con Unzueta, el aporte fundamental de esta obra, además de su profundidad, es precisamente el uso de la prensa como fuente primaria del trabajo. La obra de Soto, que contiene 56 obras narrativas de ficción, muestra cómo estas obras “imaginan el país, su sociedad, su

historia, sus costumbres y sus sueños”. (p. 134). De ellas, más de la mitad salió a luz en folletines o por entregas.

El capítulo 5, retomando el orden cronológico del estudio, se centra en los cambios producidos en la prensa boliviana luego de la guerra del Pacífico. De forma paralela al triunfo del Partido Conservador (de tendencia liberal) en la política nacional y al auge económico de la plata, se construyó todo un discurso de respeto al orden, a la ley y al trabajo, y se modernizó la cultura. El establecimiento de proyectos de una educación de las masas y la constitución de un público lector llevaron al aumento, en el número, de órganos de prensa y a la mejora de su calidad. Periódicos e imprentas se convirtieron en emprendimientos económicos y la publicidad creció de forma paralela a su difusión; esto significa que las revistas y periódicos literarios tuvieron cada vez más dificultades para sobrevivir frente a la mercantilización que implicaba la publicidad. La prensa de fin de siglo fue cada vez más plural y especializada y manifestó principios como la defensa de la libertad de opinión y una fe ciega en el progreso, del cual la misma prensa formaba parte sustancial. Desde el lado del lector, se empezó a valorar la lectura individual y silenciosa y se criticó la presencia de folletines y obras literarias en los periódicos, ya que aparentemente distraían la lectura sobre temas de actualidad. Al mismo tiempo, surgieron nuevos gustos literarios que, sin dejar de lado el nacionalismo, criticaban las posiciones moralistas de algunas obras literarias. De esta manera, para Unzueta, “los cambios en los gustos literarios, las transformaciones de la prensa y la gradual institucionalización de la literatura impulsan una mejor definición del cambio discursivo literario en un proceso que no se escapa de las contradicciones de la modernidad latinoamericana” (p. 170).

Un punto importante que señala el autor es la aparición de la literatura de y para las mujeres. Aunque desde mediados del siglo XIX se contaban algunas mujeres como colaboradoras en la prensa, la primera publicación dirigida específicamente a ellas apareció en 1889, bajo la dirección de Carolina Freyre de Jaimes. Esta participación literaria, sin embargo, no modificó el paradigma según el cual eran los hombres los que se movían en el ámbito público, mientras las mujeres desarrollaban su sensibilidad y sus valores morales en el ámbito del hogar. A pesar de ello, Unzueta destaca la mayor participación de mujeres como Carolina Freyre, Adela Zamudio o Lindaura Anzoátegui en la vida literaria de fines del siglo XIX.

El capítulo final del libro se centra en la novela *Juan de la Rosa*, eje central para analizar la relación entre la literatura, la prensa y la opinión pública y la forma en que alimentaron los proyectos nacionales durante el siglo XIX. El autor parte de su interés por establecer la relación entre “la emergencia del protagonista como individuo y la creación de la nación en *Juan de la Rosa* desde la perspectiva de la constitución del sujeto, y como parte de un

proyecto pedagógico que propone su vida como modelo para la formación de otros sujetos nacionales” (p. 181). Estos sujetos nacionales, de acuerdo con el autor, se van conformando a partir del autodescubrimiento del mismo individuo y, en el caso de Juancito, a través del reconocimiento de su propia historia relatada tanto en las conversaciones con Fray Justo como en la lectura de manifiestos y otros documentos. De esta manera, al conocer su historia y su origen mestizo, se genera una identidad que lo llevaría a participar en la guerra, pero al mismo tiempo, se establecería dentro de la ficción una propuesta de unión nacional predominantemente mestiza. En el relato de la participación democrática y amplia de los diversos grupos sociales de Cochabamba en el pasado, se plantearía un aprendizaje de unidad nacional, aunque no se dejan de lado las visiones paternalistas de las elites.

Frente al debate suscitado en los últimos años acerca de la autoría de la novela, Unzueta hace un profundo análisis sobre los pormenores de su publicación, inicialmente como folletín en el periódico *El Heraldo*, entre enero y agosto de 1885, y luego como libro en septiembre del mismo año. Tomando una posición crítica frente a la aseveración de que el verdadero autor del diario –y no novela– fue el Coronel Juan Altamira Calatayud, sostenida por Luis y Mauricio Antezana, y que el nombre de Nataniel Aguirre como autor aparece recién en 1909; y frente a la presentada por Leonardo García Pavón, que sostiene que Nataniel Aguirre habría editado un testimonio de Juan de la Rosa y que su paso de editor autor se dio en 1888, Unzueta analiza con detenimiento la versión en folletín de 1885. Observa cómo, ya a partir de 1888, se empieza a reconocer a Nataniel Aguirre, y analiza la crítica anterior a 1909 referida a Aguirre como autor de la novela. Para Unzueta, el autor es Nataniel Aguirre y la publicación coincide con un momento en que se fortalecen las celebraciones patrióticas y el interés por promover el sentimiento nacional, interés que llevaría a Aguirre a escribir la novela, combinando la ficción y la historia. De esta manera, la prensa se articula nuevamente con la literatura y la formación de la nación, llevando la lectura hacia el momento fundacional de la nación, la guerra por la independencia.

Cultura letrada y proyectos nacionales de Fernando Unzueta se convierte hoy en un libro fundamental para entender, tanto desde la historia como desde la literatura, la complejidad del proceso de conformación de la nación durante el siglo XIX. Al leer sus 212 páginas y revisar la amplia bibliografía, podemos percibir la forma en que la especialización en la formación profesional ha deformado nuestras perspectivas de estudio. Y es que mientras los historiadores miramos el proceso como un conjunto de acciones, conflictos y negociaciones en los diversos ámbitos, la literatura estudia un canon que, como explica Unzueta, se centró casi exclusivamente en la novela. Este libro se ubica en la intersección de ambas visiones, como hizo la prensa en su

momento. Desde el *Diálogo de Atabualpa y Fernando Séptimo*, pasando por el *Cóndor de Bolivia*, *La Época* o *El Herald*, la palabra escrita no solo formó una opinión pública, sino que fue el espacio en el cual se presentó el pensamiento de la nación que buscaba surgir y consolidarse. Si hoy, en pleno siglo XXI, revisamos la prensa que escribieron y leyeron nuestros tatarabuelos, encontraremos no solo las noticias cotidianas sino también esos folletines que permitieron a los bolivianos soñar y proyectar sus esperanzas. Si bien no podemos dejar de lado que la prensa fue escrita desde una mentalidad propia de la época, es importante destacar que fue fundamental en la construcción de la nación. La historia y la literatura, de forma conjunta, agradecen profundamente a Fernando Unzueta por esta obra que nos abre nuevos cauces para un diálogo necesario.

Revista *Estudios Bolivianos*

La misión del Instituto de Estudios Bolivianos es impulsar la investigación multidisciplinaria según programas y proyectos, tendiendo a integrar la docencia y la interacción social con la investigación. La entidad realiza trabajos en ciencias sociales y humanidades para elevar el nivel académico de la enseñanza, posibilitando un aprendizaje activo y fomentando la ejecución de proyectos según las necesidades sociales de la comunidad, tanto en el contexto local como nacional y universal. La visión del Instituto de Estudios Bolivianos establece constituirse en la principal unidad académica de planificación, ejecución y evaluación de la investigación en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés.

Estudios Bolivianos es la revista semestral del Instituto de Estudios Bolivianos (IEB) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad Mayor de San Andrés. En esta revista se publican, entre los meses de junio y diciembre de cada año, artículos sobre investigaciones originales promovidas por el Instituto de Estudios Bolivianos, las diferentes carreras de la FHCE, otras instituciones nacionales e internacionales, así como iniciativas de investigación particulares. Incluye secciones dedicadas a la investigación y la reseña de libros.

La **misión de la revista *Estudios Bolivianos***, desde su creación en 1995, es difundir la producción intelectual disciplinar, inter y multidisciplinaria, aportando a la comunidad de investigadores que trabajan en campos relacionados con la filosofía, la literatura, la historia, la lingüística, la educación, las ciencias de la información, el turismo y la psicología.

Las normas editoriales de la Revista *Estudios Bolivianos* son las siguientes:

1. *Originalidad de los artículos.* Se establece que sólo se considerarán para su publicación investigaciones originales e inéditas. En este sentido, el autor es responsable de la originalidad del texto presentado para su publicación. Sólo excepcionalmente se aceptarán textos ya publicados previa conformidad de la dirección editorial de la revista o libro donde fueron publicados previamente.
2. *Extensión de los artículos.* Las contribuciones a la Revista respetarán la siguiente extensión: a) para los artículos monográficos: de 20 000 a 50 000 caracteres con espacios (bibliografía incluida); b) para los artículos de in-

vestigación general (concluida o en desarrollo, parcial o total): de 20 000 a 50 000 caracteres con espacios (bibliografía incluida); c) para las reseñas de libro: de 6000 a 14000 caracteres con espacios.

3. *Formato de presentación de los originales.* Se enviarán o entregarán las contribuciones en tamaño carta, con márgenes normales, en el tipo de letra *Times New Roman* 12. En los artículos, los cuadros, ilustraciones o gráficos o mapas serán numerados y serán referidos en el texto entre paréntesis.
4. *Identificación del artículo.* Cada artículo debe contener necesariamente la siguiente informanión: a) el título en español y en inglés (se recomienda un máximo de 12 palabras en cada lengua); b) una presentación académica del autor o del responsable principal a pie de página (máximo de 100 palabras), esta presentación incluirá: la formación, el grado académico, la adscripción institucional, principales publicaciones, el correo electrónico, la ciudad y el país; c) el resumen en español y en inglés del contenido del artículo (máximo 100 palabras en cada lengua); d) palabras clave en español y en inglés que describan el contenido del texto (máximo cinco en cada lengua).
5. *Formas de referencia bibliográfica.* Todos los originales se entregarán de acuerdo con el sistema Harvard-APA. Cada convocatoria de nuestra revista especifica las variaciones que los autores deben tomar en cuenta al redactar sus aportes.
6. Se enviarán los artículos hasta fines del mes de abril para el número de *Estudios Bolivianos* que corresponda al primer semestre; y hasta fines del mes de octubre para el número del segundo semestre. La dirección electrónica que recibirá las contribuciones es la siguiente:
revistaestudiosbolivianos@gmail.com.

En el sitio web del Instituto de Estudios Bolivianos (www.ieb.edu.bo), se publicará regularmente el llamado a contribuciones precisando el contenido temático de los próximos números de la Revista.

La presente edición se terminó de imprimir
el mes de diciembre de 2020, en los talleres de
la imprenta PPI color Impresores
Telf. 76779040
e-mail: javi4932@gmail.com
Ciudad de La Paz

